MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 2

DIN SUMAR

2/2016

PREMIILE U.C.M.R. PE ANUL 2015

ANDRA FRĂȚILĂ
DE VORBĂ CU SORIN LERESCU

DAN DEDIU
DELICVENȚĂ ÎN MUZICA NOUĂ DUPĂ 1970
O PRIVIRE IMUNOLOGICĂ ASUPRA DISPOZITIVULUI MAJOR-MINOR

PUNCTE DE VEDERE:
CORNELIU DAN GEORGESCU, MAIA CIOBANU

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

PREMIILE U.C.M.R. PE ANUL 2015 3

INTERVIURI

ANDRA FRĂȚILĂ
DE VORBĂ CU SORIN LERESCU 12

STUDII

DAN DEDIU
DELICVENȚĂ ÎN MUZICA NOUĂ DUPĂ 1970
O PRIVIRE IMUNOLOGICĂ ASUPRA DISPOZITIVULUI MAJOR-MINOR 25
NICOLAE BRÂNDUȘ
MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR (III) 49
ROMAN VLAD
ETAPE PREMERGĂTOARE PĂTRUNDERII DOMENIULUI ELECTRONICII ÎN MUZICĂ 56

PUNCTE DE VEDERE

ROLUL ARTEI AZI ȘI MOTIVAȚIA PERSONALĂ A CREAȚIEI (II) 63

PORTRETE

LAVINIA COMAN
PETER SZAUNIG - ÎNTOARCEREA CAVALERULUI RĂTĂCITOR 72

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (VII)
FONDUL EUGENIU MICU 85

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

THE PRIZES GRANTED BY THE UNION OF COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS IN ROMANIA FOR 2015 3

INTERVIEWS

ANDRA FRĂŢILĂ
DIALOGUE WITH SORIN LERESCU 12

STUDIES

DAN DEDIU
DELINQUENCY IN NEW MUSIC AFTER 1970
AN IMMUNOLOGICAL APPROACH TO THE MAJOR-MINOR *DISPOSITIF* 25
NICOLAE BRÂNDUŞ
MUSIC – A TRANSDISCIPLINARY OBJECT (III) 49
ROMAN VLAD
STAGES THAT PRECEDED THE INGRESS OF ELECTRONICS IN THE FIELD OF MUSIC 56

INQUIRY

OPEN DISCUSSION ON THE ROLE OF ART TODAY AND THE PERSONAL MOTIVATION OF CREATION (II) 63

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
PETER SZAUNIG – THE RETURN OF THE KNIGHT-ERRANT 72

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (VII)
EUGENIU MICU 85

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIILE
UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA PE ANUL 2015

MARELE PREMIU
Emilian Ursu
pentru întreaga activitate creatoare

SECȚIA DE MUZICĂ INSTRUMENTALĂ ȘI MULTIMEDIA

PREMIUL PENTRU LUCRARE CONCERTANTĂ
George Balint
Nedespărțiți - poem concertant pentru sax-viola și orchestră

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CAMERALĂ
Călin Ioachimescu
Tetra - Chords – cvartet pentru flaut, vioară, violoncel și pian

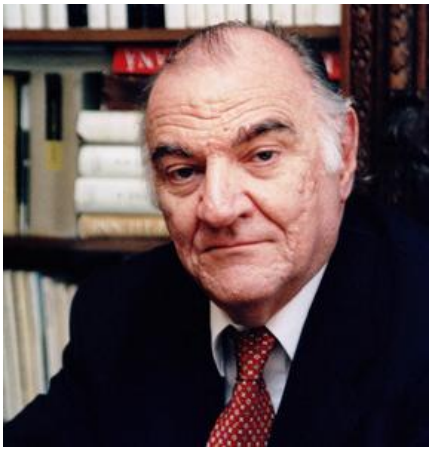
PREMIUL SUBSECȚIEI DE FANFARĂ
Alexandru Biriș
Fantezia Luminii pentru orchestră de suflători

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICĂ VOCALĂ

PREMIUL
PENTRU LUCRARE VOCAL – INSTRUMENTALĂ
ex aequo

Valentin Gheorghiu
Eminesciana pentru pian și cor mixt



Doina Rotaru
Bocet pentru mezzosoprană, flaut, clarinet, percuție, harpă, violă și violoncel

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ
ex aequo

Sebastian Androne
Fearful Darkness pentru 12 voci mixte
Text: Queen Marie of Romania

Marcel Costea
Missa brevis – Kyrie eleison

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LIED
ex aequo

Adrian Pop
Și-acum dormi lied pentru voce și pian
pe versuri de Ion Minulescu

Mihai Murariu
3 lieduri pe versuri de Lucian Blaga:
Trei fețe, Madrigal, Sonata lunii

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL FILIALEI CLUJ

Tudor Feraru

Profesorul de pian - operă de cameră
după „La ţigănci” de Mircea Eliade

SECȚIA DE MUZICĂ JAZZ / POP

PREMIUL PENTRU MELODIE SAU GRUPAJ DE MELODII

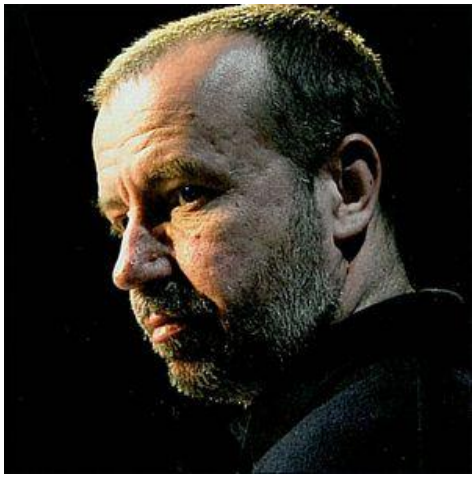
Virgil Popescu

grupaj de melodii:
Vreau să mint și eu, Vreau și eu un Făt-Frumos,
Nu-i frumos ce e frumos, Marea trăiește (text George Popovici)

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU SPECTACOL (REVISTĂ, MUSICAL, OPERETĂ)

Mircea Tiberian
Jazzy Tarot
(pe texte de Saviana Stănescu, Marta Hristea și Bertold Brecht)



PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ SAU MUZICĂ INSTRUMENTALĂ

Marius Popp
Combinata nordică pentru pian

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICOLOGIE

PREMIUL PENTRU SISTEMATICĂ

Dan Buciu
Domenico Scarlatti între Baroc, Clasicism și Modern
(Editura *Glissando* a UNMB, 2015)

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Nicolae Gheorghiță
Musical Crossroads:
Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient
(*Editura Muzicală*, 2015)

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ

Luminița Vartolomei
Lecții de înot în marea muzică,
2 volume (*Editura Muzicală*, 2015)

SUMMARY

THE PRIZES GRANTED BY THE UNION OF COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS IN ROMANIA FOR 2015

The Union of Composers and Musicologists in Romania has granted the following prizes for 2015: Emilian Ursu – Grand Prix for his whole creation, George Balint – Prize for a concerto, Călin Ioachimescu – Prize for a chamber work, Alexandru Biriș – Prize for a fanfare work, Valentin Gheorghiu and Doina Rotaru – Prize for a work for voice and instruments (ex aequo), Sebastian Androne and Marcel Costea – Prize for an ample choral work (ex aequo), Adrian Pop and Mihai Murariu – Prize for an art song (ex aequo), Tudor Feraru – Prize of the Cluj Branch, Virgil Popescu – Prize for a melody or group of melodies, Mircea Tiberian – Prize for a musical show, Marius Popp – Prize for jazz music, Dan Buciu – Prize for systematic musicology, Nicolae Gheorghiță – Prize for historiography, Luminița Vartolomei – Prize for musical journalism.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Sorin Lerescu

Andra Frăţilă

Compozitor, pedagog și director de festival, Sorin Lerescu a fost timp de 10 ani președintele Secțiunii Naţionale Române a Societaţii Internaţionale de Muzică Contemporană (SNR-SIMC), situându-se la ”pupitrul” managerial pentru 8 ediții de Festival *Meridian*, 2 ediții ale *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi* și 7 ediții ale Festivalului Internaţional *Întâlnirile Muzicii Noi* de la Brăila. Vorbește cu nostalgie de generațiile trecute ale marilor maeștri dar privește cu optimism școala românească actuală de compoziție.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Faceți parte dintr-o generație norocoasă care i-a avut ca maeștri pe renumiții Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu. Ce amintiri ați păstrat vii din perioada de studenție?

S.L.: Chiar am fost norocoși. Pentru majoritatea materiilor am avut la catedră profesori renumiți: am studiat armonia cu Alexandru Pașcanu, formele cu Ștefan Niculescu, orchestrația cu Nicolae Beloiu, estetica cu Alexandru Leahu, compoziția cu Tiberiu Olah în primii 3 ani iar în ultimul an cu Anatol Vieru. Olah avea un mod aparte de lucru: ora mea de compoziție era marțea, îmi amintesc și acum; eram 3 studenți care aveam curs în intervalul 13.00 - 20.00 dar Olah nu lucra separat cu noi. Ne chema pe toți deodată. Nu aveam nici măcar pauză dar totul era extrem de interesant: dintr-o măsură a unei sonate de Beethoven, construia un întreg edificiu teoretic pe care ni-l revela din toate perspectivele. Din păcate nu-i plăcea să vorbească despre muzica lui însă noi o ascultam la radio sau în sălile de concert.

A.F.: Aveați acces la muzica nouă?

S.L.: Mergeam la *Vacanțele Muzicale de la Piatra Neamț* unde au predat Ștefan Niculescu şi Aurel Stroe, un loc minunat unde apăreau multe discuții incitante despre fenomenul muzical contemporan. Neexistând internetul, când descopeream o partitură eram nerăbdători să o analizăm. Ștefan Niculescu era generos cu noi, ne chema și la el acasă să ne ofere partituri pentru studiu. Mai târziu, au urmat întâlnirile de la Darmstadt, unde i-am cunoscut pe Pierre Yves Artaud, Daniel Kientzy, Costin Miereanu, Barrie Webb, Brian Ferneyhough, Morton Feldman. Am fost o generație ambițioasă. Ne luptam să ascultăm cât mai multă muzică.

A.F.: Vă era așadar, mai greu decât studenților de astăzi...

S.L.: Da și nu. Existau totuşi prilejuri de informare muzicală. În fiecare zi de luni se organizau cenaclurile UCMR (cel puțin în perioada 1975-1979) unde se prezentau ultimele lucrări ale membrilor Uniunii care erau ascultate şi analizate, iar apoi se năşteau dezbateri aprinse pe marginea lor. Noi, studenții, eram obligați să fim prezenți la aceste întâlniri și ăsta era un lucru excelent. Poate ar fi o idee bună ca şi astăzi, orele

https://biblioteca-digitala.ro

de practică ale studenţilor să se facă sub această formă. Îmi amintesc că în 1986 am avut un concert cu *Traiect* la Gent, în Belgia, cu muzică românească, programat de gazde la ora 13.00, deci la prânz, în sala Conservatorului. Am fost rugați să ne încadrăm cu programul într-o singură oră dar nu am reușit. La momentul începerii concertului s-a umplut sala iar o oră mai târziu când noi nu terminasem încă, am observat că studenţii de la muzicologie și compoziție plecaseră la alte cursuri. De fapt, concertul nostru fusese programat în ora lor de practică.

A.F.: În ce măsură ați reușit să îmbinați influențele mentorilor Dumneavoastră cu necesitatea identificării propriului drum creator?

S.L.: Influențele maeștrilor le regăsim, cred, în fiecare dintre noi. Mă regăsesc de multe ori în ideile estetice ale lui Tiberiu Olah și Anatol Vieru și nu numai ale celor doi dar și ale celorlalți maeștri pe care i-am avut. Există teama (destul de mare) de a nu fi epigon, dar există și dorința fiecăruia dintre noi de a aduce ceva nou, de a avea o viziune proprie asupra materialului sonor. Eu am avut o abordare curajoasă: după ce am terminat Conservatorul, nu am mai vrut să mă duc să îi arăt profesorului de compoziție lucrările mele. Mi-am spus că trebuie să merg mai departe singur, să mă conving că pot să-mi aleg drumul meu în compoziţie. Am aflat că maestrul meu, Tiberiu Olah a fost puţin surprins că nu l-am mai consultat însă eu zic că am făcut bine; există un moment de decantare între ceea ce ai învățat la școală și nevoia de a te exprima componistic. După cum ştiţi, provin dintr-o familie de muzicieni. Am știut dintotdeauna ce înseamnă atmosfera muzicală în familie și educația muzicală, în general. Am privit cu mare admirație muzica maeștrilor noştri din Conservator: Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, și a multor altora.

A.F.: În momentul producerii acestei ”decantări” despre care vorbeați, care a fost calea pe care ați urmat-o?

S.L.: Am ales să urmăresc o anumită idee de dezvoltare a materialului sonor care să fie a mea. Din punct de vedere al limbajului muzical am ales modalismul și am încercat în toate lucrările mele – atât camerale cât și simfonice – să utilizez

https://biblioteca-digitala.ro

acest limbaj modal, să îl articulez, să îl reinterpretez din punct de vedere al proceselor care se produc în interiorul său. Sigur, am avut mereu anumite patternuri de dezvoltare sonoră, modelând relații care vizează continuitatea și discontinuitatea, concepte care țin de perechile duale solo-multipli, consonant-disonant. Asemenea lucruri se absorb din experiență, în timp, din contactul permanent cu fenomenul muzical actual. Am avut șansa să călătoresc mult iar întâlnirile mele cu muzici diferite, în centre muzicale importante, m-au influențat în oarecare măsură. Ceea ce caut şi cred că e foarte important să găsim, este un anumit echilibru.

A.F.: Așadar, pledați pentru echilibru.

S.L.: Da, și mai susțin ideea de sinteză care să țină în același timp seama și de ceea ce înseamnă muzica românească și spiritul românesc. Ton de Leeuw spunea, într-un interviu pe care i l-am luat în 1984 pentru revista Muzica, că ne invidiază pe noi românii, pentru sursele extraordinare de inspiraţie din cultura populară pe care le putem folosi și reinterpreta în limbajul muzical actual, în compozițiile noastre. Tot el spunea că “românii sunt muzicieni de o mare profunzime a spiritului”. Deci, avem aceste resurse.

A.F.: Mai există aceste resurse?

S.L.: Depinde… e adevărat că acum suntem invadați de comercial, de o subcultură care se extinde rapid. Însă, până la urmă, e opțiunea fiecăruia dacă se lasă invadat sau nu. Se poate spune și că ar fi putea fi o criză de creștere. Dar criza asta s-a manifestat de mult timp în muzica contemporană prin opoziţia celor două mari curente, modern și postmodern, cu diversele lor variante. Acum suntem într-o etapă de maximă destructurare a unui sistem care a existat, care s-a manifestat în evoluția orientărilor și limbajelor muzicale. Astăzi compozitorul este liber să se manifeste în direcții dintre cele mai diverse și să aibă o estetică de multe ori surprinzător de inovatoare ori surprinzător de conservatoare. Totul e posibil, nimic nu mai e ţinut în loc de prejudecăți estetice. Dar, în cele din urmă, este vorba de o anumită vocație pe care o ai sau nu o ai, de potențialul fiecărui artist de a-şi imagina muzica, de a compune, de a crea un flux sonor viabil, expresiv.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Inspirație?

S.L.: N-aș zice inspirație, termenul ăsta de multe ori e banalizat. Cred mai degrabă că e vorba de o anumită stare de spirit pe care o ai sau nu, de curajul de a scrie muzică. Trebuie să ”investești” de fiecare dată ceva care ține de starea ta de spirit, de modul în care te poți concentra asupra proiectului tău sonor. Să compui o muzică din toate punctele de vedere articulată, logică, de mare expresivitate, cu o simbolistică ce poate fi oricând analizată și care nu lasă nimic la întâmplare, nu e ușor lucru. Că tot vorbeam mai devreme de învățăturile pe care le-am reținut de la maeștrii mei: una dintre ele este această necesitate a argumentării logice a discursului sonor. E posibil orice însă totul trebuie să aibă o logică, lucru pe care îl spun și eu acum studenților mei de la compoziție. Aceasta este cheia unei coagulări complete a construcției unui material sonor. Îmi amintesc ce îmi spunea Tiberiu Olah, vorbind de improvizație. Noi veneam cu lucrările noastre fără a nota părţile de improvizație. Imediat ne întreba unde se regăsește în partitură improvizația respectivă. ”Păi... e improvizație, nu o notăm, e liberă”. Iar replica venea imediat: “Orice improvizație poate fi scrisă!” Și nu era vorba de un control strict ci doar de existența unor repere notate în partitură. Până la urmă, o muzică poate să fie extraordinar de interesantă, de plină de noutate în ceea ce priveşte expresia și sonoritățile sale dar trebuie să aibă o logică a ei. Cred că cel mai important lucru în actul de compoziție este să găsești un sistem logic de construcție a unui discurs sonor.

A.F.: Care a fost traseul estetic pe care l-ați parcurs și unde vă plasați astăzi?

S.L.: Am fost marcat de evoluțiile estetice ale anilor ’70-’80. Am încercat la un moment dat în ciclul meu de lucrări *Phonologos*, în special în *Phonologos II*, să pun în evidenţă structuri redundante, apropiate de muzica repetitivă. Chiar îmi aduc aminte de o discuție cu Ștefan Niculescu care îmi spunea după concert că *Phonologos II* părea a fi o muzică minimală și mă întreba dacă vreau să impun acest curent în muzica românească. Am cochetat deci, și cu minimalismul apoi cu sonorități mai apropiate de ceea ce am descris mai înainte, ca

https://biblioteca-digitala.ro

tip de modernism nu neapărat serial-dodecafonic. Încet, încet am încercat să găsesc o cale de mijloc între ceea ce înseamnă inovația ca model componistic şi accentul pe zona microstructurilor de limbaj cu o anumită melodicitate, cu un anumit lirism (în strânsă legătură cu raporturile consonanță-disonanță, unu-multiplu şi tipul de repetitivitate contrastantă de care vorbeam). Amintesc aici şi faptul că în 1982 am înființat ansamblul de muzică contemporană TRAIECT, care este pentru mine un proiect muzical continuu. Coordonând acest ansamblu am fost în contact permanent cu tendinţele estetice contemporane de la noi şi din lume. Am crezut şi cred că e de datoria noastră să promovăm cu toată convingerea muzica românească. Am avut, deci, o perspectivă complexă asupra a ceea ce s-a scris de-a lungul anilor. Muzica colegilor mei e diversă stilistic însă fiecare avem, cred, un anumit culoar, un "traiect" estetic pe care evoluăm și în care ne coagulăm ideile de construcţie muzicală. Revenind la „traiectul" meu, se pare că muzica mea are un anumit lirism, o trăsătură datorată reinterpretării genurilor și formelor muzicale consacrate.

A.F.: Aceste contraste complementare despre care ați amintit mai devreme sunt aşadar definitorii pentru muzica Dumneavoastră?

https://biblioteca-digitala.ro

S.L.: Aș spune că da. Există mereu o dualitate, un contrast: alb-negru, consonant-disonant, continuitate-discontinuitate, raporturi prezente și în lucrările mele camerale, și în muzica simfonică. Recent am terminat *Simfonia a VI-a* (comandă a UCMR). Și în această ultimă lucrare simfonică sunt prezente aceleași idei dar sub o altă formă, abordate dintr-o altă perspectivă, din alt unghi de vedere.

A.F.: Cele șase simfonii au la bază concepte comune de construcție? Au un tip de continuitate?

S.L.: Simfoniile pe care le-am scris au un punct de inflexiune în *Simfonia a IV-a cu orgă*. Primele trei simfonii sunt compuse pe principiul esteticii contrastelor, al dramatismului, cu destructurări ale materialului sonor și în același timp recompuneri de idei melodice într-o tratare în care polifonismul și superpozițiile sunt foarte prezente. Odată cu *Simfonia a IV-a cu orgă* limbajul muzical s-a simplificat, aș putea spune că discursul muzical a trecut printr-un proces de esențializare. Limbajul modal capătă alte dimensiuni. Multe din ideile de destructurare dar și modernitatea discursului sonor din primele trei lucrări simfonice se estompează în *Simfonia a IV-a.* Limbajul muzical se întoarce spre un anumit conservatorism al expresiei. Aceste aspecte fac din acest opus un ”nod”, o răscruce, pentru că el deschide o nouă cale pentru următoarele simfonii. În *Simfonia a V-a,* extensia melodică și armoniile modale capătă noi valenţe prin faptul că am dus mai departe ideile estetice din *Simfonia a IV-a*. Universul modal e prismatic, ai impresia că vezi o anumită parte a prismei dar apoi ți se descoperă o altă parte deîndată ce îi schimbi sau îţi schimbi poziția. Ăsta este și farmecul unei compoziții: el rezidă în perspectivele deschise și în modul în care ţi le stabilești singur pentru a le transforma mai apoi într-un spaţiu sonor.

A.F.: Există permanent în lucrările Dumneavoastră acest substrat polifonic.

S.L.: Da, am o predilecție pentru suprapuneri, pentru superpoziții. Substratul polifonic este prezent în toate lucrările mele punând în valoare ideea de melodie, de contur melodic, nu de tip clasic, dezvoltător, ci fragmentat, sub forma microstructurilor şi figuraţiilor melodice.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Este un tip de transfigurare a melodiei?

S.L.: Mai degrabă o recompunere a ei, după cum îmi place să spun. Mă preocupă construcţiile polifonice, constituite aidoma unor creuzete în care se regăsesc microstructurile – componente de limbaj. Polifonismul se regăseşte în muzica mea simfonică, la fel și în lucrările mele camerale. Ideea aceasta estetică o am în minte ori de câte ori abordez un gen sau altul și în același timp, îmi defineşte stilul de exprimare componistică. Pentru unii poate sunt un liric, pentru alţii, un dramatic. Cred că ambele categorii de expresie sunt importante în compoziţie. Contrastele, surprizele timbrale sunt aduse de multe ori de ruperile de ritm, care erau prezente și în muzica lui Tiberiu Olah. Ritmul este și el un parametru care mă preocupă foarte mult. Este unul dintre elementele esențiale ale muzicii și îl recunosc tot ca pe o influență a lui Tiberiu Olah pe care am simțit-o în lucrările mele; este, dacă vreți, tributul pe care îl plătim maestrului.

A.F.: Câtă ”greutate” are ritmul, ca parametru, pentru muzica contemporană?

S.L.: Nici nu putem vorbi de muzica secolului XX sau de cea de azi fără a vorbi de ritm. E un reper important, la care se adaugă faptul că instrumentele de percuție aduc şi resurse incredibile de timbruri, de culori. Cu fiecare instrument apare o lume timbrală nouă, un univers sonor nou.

A.F.: Ați scris foarte multă muzică de cameră. Ați preferat acest gen prin prisma activității cu ansamblul *Traiect*?

S.L.: Nu aș spune ca am preferat genul cameral, am scris mai multă muzică de cameră pentru că genul simfonic solicită un alt tip de efort. Nu am scris doar pentru *Traiect* iar în ultima vreme am revenit la muzica pentru voce. La Minneapolis am participat la Festivalul *Balkanicus* cu o lucrare pentru tenor și ansamblu instrumental, la Paris, la *Festivalul Franco-Englez de Poezie* am fost invitat să scriu o piesă pentru soprană și două instrumente (*Portrait imaginaire)*. Am mai scris un ciclu de lieduri - *O oră de iubire* pe versuri de Gheorghe Tomozei tipărit la *Carciofoli Verlagshaus,* în Elveția și *Sunet-Formă-Culoare I.* Acum lucrez la *Sunet-Formă-Culoare II* pentru festivalul de muzică contemporană de la Bucureşti din mai, o piesă pentru

https://biblioteca-digitala.ro

12 instrumentiști și mediu electroacustic. Am mai scris ciclul *Phonologos*, piese pentru orgă sau pian și diferite ansambluri instrumentale.

A.F.: Ați scris și operă, o singură lucrare.

S.L.: Da, *Urmuzica*. A fost proiectul meu de operă dedicat lui Urmuz. Îmi amintesc că ne reuneam în anii ’80 și reușisem atunci să îi conving pe Octavian Nemescu, Aurel Stroe, Nicolae Brânduș, Costin Cazaban, Horia Șurianu, să facem un spectacol Urmuz. De ce Urmuz? Pentru că pentru mine a fost o legendă vie a modernismului românesc, un reper pentru ceea ce a însemnat nonconformismul ideilor lui și pentru ce a însemnat *Fuchsiada* pentru cultura românească. *Urmuzica* are la bază acest poem ”erotico-eroic şi muzical” intitulat *Fuchsiada.* Libretul operei îi aparține lui Pavel Pușcaș. Am scris până la urmă această operă chiar dacă ideea inițială de a implica și alți compozitori s-a pierdut. A fost reprezentată la Opera Națională Română în 1999 și reluată 11 ani mai târziu în Festivalul SIMN, la Conservator, cu George Balint la pupitru (ca și prima dată, de altfel).

A.F.: De ce v-ați oprit doar la o creație în acest gen?

S.L.: Propuneri de librete am mai avut dar au apărut alte proiecte, m-am îndreptat spre genul concertant, de pildă. Am scris un dublu-concert intitulat *Side by Side* dedicat memoriei părinților mei, Maria și Emil Lerescu. Este un dublu concert pentru saxofon, violă și orchestră, prezentat în mai 2010 pe scena Sălii Radio cu Horia Andreescu la pupitrul dirijoral, având-i ca soliști pe Daniel Kientzy (saxofon) și Cornelia Petroiu (violă).

A.F.: Cum porniți la drum când vreți să scrieți o nouă lucrare? Dați-mi detalii din culisele procesului creator al compozitorului Sorin Lerescu.

S.L.: Există un moment în care îmi dau seama că trebuie să scriu! Sunt compozitori care scriu în fiecare zi câte o notă - ca să spun aşa - și alții care se gândesc mai mult și abia când îşi conturează proiectul sonor în linii mari, atunci îl pun pe hârtie. Sigur că există un plan, așa cum romancierul știe din timp ce se va întâmpla în fiecare capitol, care e acțiunea, care sunt personajele etc. Despre orice lucrare vorbim, fie ea

https://biblioteca-digitala.ro

simfonică sau camerală, ea porneşte de la o anumită viziune, de la o anumită proiecție. Sursele de inspirație pot apărea din ceea ce se întâmplă în jurul nostru, din experiențele noastre muzicale, artistice sau estetice. De multe ori realizezi, în timp ce lucrezi, că muzica ta seamănă cu ceva ce deja ai mai auzit, că e un ecou al unei muzici deja știute. Vă dau un exemplu: terminasem Conservatorul, era prin 1980, când am vazut în oraş un film cu Gene Hackman: *Filiera II*. Era o scenă acolo care m-a impresionat prin firescul ei… După o zi istovitoare detectivul jucat de Hackman ajunge acasă, seara târziu, și începe să improvizeze la saxofon acompaniat de negativul cu orchestra de pe un radiocasetofon… Atunci am decis că vreau să scriu o piesă pentru saxofon și percuție, și am scris-o. Lucrarea a avut succes și s-a difuzat mult timp și la radio. Fiecare lucrare are povestea ei. Sunt însă și momente când ai o comandă și trebuie să scrii sau trebuie să participi la un concurs, şi atunci proiectul, viziunea sunt importante, pentru a-ţi putea aşeza în pagină ideile muzicale. Nu trebuie să devii robul nici unor astfel de planuri de construcție, ele sunt doar o sugestie, un punct de plecare. Cel mai greu pentru un compozitor este să aleagă calea pe care vrea sa meargă. Orice compoziție este o provocare pentru propriile noastre limite dar și o mare bucurie, o extraordinară satisfacție.

A.F.: Ați avut lucrări asupra cărora ați fi dorit să reveniți?

S.L.: Da, mi s-a întâmplat dar nu am făcut schimbări fundamentale. Fiecare lucrare marchează o etapă a vieții noastre. Schimbări dramatice n-aș putea să spun că sunt dar o evoluție există, evident, și e normal sa ne schimbăm. Îmi spunea cândva Anatol Vieru la un curs de compoziție pe vremea când eram student: ”uite, acum îți tai eu pasajele din lucrare care nu sunt bune, dar mai târziu o sa-ți dai seama singur despre ce e vorba după ce o să scrii mai multe lucrări.” Experiența și acumulările noastre ţin însă şi de lumea în care trăim. Din păcate nu știm ce va fi mâine iar sentimentul de nesiguranţă pe care îl resimțim, nu poate să nu lase urme asupra unui muzician, a unui creator. E o chestiune de adaptare sau, poate, incapacitatea de a ne adapta la o lume care pare din ce în ce mai străină de ideea de artă.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Unde vă vedeți plasat în contextul școlii românești de astăzi?

S.L.: N-aș putea să spun eu. Îi las pe alții să facă aceste aprecieri. Sunt preocupat de ideea de sinteză, de inovație timbrală, de un anumit tip prismatic, cum spuneam, de construcţie sonoră. În același timp nu renunț la ideea de melodicitate, la modalism. Limbajul modal îmi oferă posibilități nebănuite de coagulare a ideilor muzicale.

A.F.: Vă preocupă și semiotica.

S.L.: Am avut niște comunicări pe teme de semiotică. Îmi amintesc de Corneliu Cezar care scria o carte cu titlul *Introducere în sonologie* și ne-a cerut – unui grup de compozitori – ca fiecare să îi trimitem ce am adus noi nou în scriitura muzicală. Corneliu Cezar făcea de fapt un inventar al acestor noutăți, la care am contribuit și eu. Un alt exemplu: am scris o piesă la Darmstadt, în 1984, pentru flaut, *Proportions*, unde pur și simplu am inventat o cheie de intensități pentru acest instrument care controla un sunet aspirat.

A.F.: Sunteți profesor de contrapunct și compoziție la Universitatea Spiru Haret, ce ne puteți spune despre studenți? Unde și spre ce se orientează generația tânără?

S.L.: Răspunsul depinde de mai mulți factori. Mă gândesc la cei cu care lucrez la compoziție. La aceştia totul depinde de zona în care se simt ei confortabil. Iar aici, paleta e largă, de la un modernism manifest la muzica religioasă. Trist e dacă nu reușesc, după mai mult timp, să își găsească o anumită cale prin care ideile lor să fie recunoscute; pentru că ideal e ca un compozitor să fie recunoscut prin muzica lui, identificat stilistic. Să poți spune ”asta e muzica lui X”.

A.F.: Cum vedeți viitorul școlii de compoziție românești?

S.L.: Eu cred că trăim un moment bun din punct de vedere al concentrării unor valori. Nu putem să negăm faptul că festivalurile de muzică contemporană, în ultimii ani, după 1989, au adus și au impus tineri compozitori (*Festivalul Enescu*, *SIMN, MERIDIAN - Zilele SNR-SIMC,* Festivalul *Cluj Modern*, *Zilele Muzicii Românești* de la Iași, *Întâlnirile Muzicii Noi* de la Brăila, *Intrada* de la Timişoara, și multe altele). Există o emulație extraordinară în rândul tinerilor compozitori care

https://biblioteca-digitala.ro

trebuie salutată. Din păcate nu suntem suficient de cunoscuți peste hotare decât prin proiecte și eforturi individuale. Am un anumit optimism care mi se pare normal dar sunt și sceptic în ceea ce privește învățământul muzical românesc, atât cel universitar cât și cel preuniversitar. Aceste noi inițiative legislative de a se scoate muzica din școli sau prin care domeniul Muzică trece în zona Științelor Educației ne face puțin temători în fața a ceea ce ne rezervă viitorul pentru că până la urmă, dacă educația muzicală dispare din școli și cei tineri vor fi lipsiți de contactul cu valorile muzicale și de pregătirea artistică în general, atunci viitorul e sumbru. Nu cred că există vreun motiv ascuns în aceste demersuri, cred că e vorba de o mare indiferență și de o lipsă totală de viziune asupra a ceea ce înseamnă dezvoltarea culturii și artei, în general. Nu te poți baza doar pe importul de structuri și de idei de dezvoltare care vin din alte sisteme și din alte țări. Dacă aveam un lucru bun în țara asta acela a fost școala și tocmai ea e cea mai frământată instituție din societatea românească. Ea este reformată, mereu și mereu. Nu știu de ce, pentru că a demonstrat că a pregătit valori în toate domeniile, mai ales în domeniul muzical. Am totuși o tristețe legată de faptul că muzica și învățământul muzical sunt afectate de aceste iniţiative de reformă negândite, care vin dintr-o dorință de a schimba ceva cu orice preț. Schimbările se văd în timp. Aceste procese trebuie lăsate să se desfăşoare în liniște. Nu poți evalua efectele bune sau rele decât după generații.

A.F.: Una dintre inițiativele personale de promovare a muzicii românești a fost Festivalul *Întâlnirile Muzicii Noi* de la Brăila.

S.L.: Am înființat acest festival în iulie 1997. Am organizat şi condus 7 ediții de succes. Manifestarea a reușit să se impună, de la o ediţie la alta, în ţară şi în străinătate. Aducea în fiecare an la Brăila, în oraşul lui Iannis Xenakis, muzicieni de primă mână, interpreţi, compozitori și muzicologi (aveam și un simpozion de muzicologie). Aveau loc concerte la Teatrul Maria Filotti, concerte pe esplanada Dunării. La Brăila a avut loc primul concert de muzică australiană contemporană din Europa! De atunci am stabilit o prietenie frumoasă cu

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorii și muzicologii australieni. La un moment dat autoritățile locale nu ne-au mai susținut deși fondurile veneau în mare parte de la Ministerul Culturii. Există însă, acum, la București, festivalurile *SIMN* şi *Meridian*, cu o mare deschidere internațională pentru tinerii compozitori. Se creează în același timp și o școală de interpretare foarte bună, pentru că, treptat, s-au format interpreți dedicaţi muzicii contemporane care au ce să cânte și au unde să cânte, asta e foarte important. Și pentru că există aceste festivaluri: ca şi cele de muzică contemporană de la Bacău, Iași, Cluj, Timişoara, mai tinerele *InnerSound* şi Festivalul *CHEI* al UNMB, insist în a-mi păstra optimismul. Aceste manifestări dau o efervescență benefică școlii românești de compoziție.

A.F.: Vă mulțumesc.

SUMMARY

Andra Frăţilă: Dialogue with Sorin Lerescu

Sorin Lerescu: We all identify our teachers' influences in ourselves. I often recognize myself in Tiberiu Olah's and Anatol Vieru's aesthetic ideas, and not only in theirs, but also in those of other mentors I have had. We all live with the (quite significant) fear of being epigones, or of being unworthy followers, but also with the wish of bringing something new – our own view on sound. But it is not easy to compose music that is articulate from all points of view, that is logical, highly expressive, strewn with symbols that can be analysed at any time and that leaves nothing to chance. One of the teachings I have taken over from my mentors is this necessity to base my sound discourse on logical arguments. Everything is possible, but there must be logic to this "everything". This is the key to the complete cohesion of the musical discourse. A composition may be extremely interesting, full of novelty as far as expression and sonority are concerned, but it must have its own logic. I think the most important thing in the act of composing is to find a logical system according to which to build a musical discourse.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Delicvență în muzica nouă după 1970
O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor

Dan Dediu

Nu există reacție imunitară la grăsime.
Byung-Chul Han

Considerații introductive

Studiul de față pornește de la ideea că folosirea unor elemente de limbaj muzical tonal în contextul muzicii atonal-seriale pune o problemă complexă de abatere de la norma estetică și de la canoanele de puritate ontologică ale muzicii noi. Această frondă, această ruptură poate fi înțeleasă, desigur, din mai multe perspective: juridică (încalcă legea!), etică (nu e bine!), economică (e contraproductiv!), managerială (e prea riscant!) etc. În cele ce urmează vom schița un cadru ideatic complex, încercând să înțelegem resorturile subtile ce guvernează decizia de a folosi ***d****ispozitivul* ***m****ajor-****m****inor* (DMM) într-un context nefavorabil (ba chiar inamic) pe care-l vom numi ***d****ispozitivul* ***a****tonal-****s****erial* (DAS), punând accent pe perspectivele imunologică și deviaționistă, astfel cum răzbat ele din scrierile lui Peter Sloterdijk și Byung-Chul Han, pe de o parte, Michel Foucault și Gilles Deleuze, pe de alta.

Asumarea rolului revoluționar de către estetica muzicii de avangardă, ce poate fi ușor de comparat cu rolul mișcărilor politice de stânga, ne conduce la formularea unui context ideatic în care mânia (*thymos*) își formulează precepte stilistice pe care apoi le încarcă cu un combustibil internaționalist și cu o permanentă și atentă amânare a răzbunării, administrată de o agenție războinică ce manipulează un capital thymotic

https://biblioteca-digitala.ro

simbolic.[1] Acest capital de mânie amânată hrănește și menține vie conștiința apartenenței fiecărui membru la un grup mesianic – avangarda - ce colectează adevărata cunoaștere și formulează intransigente și peremptorii porunci. În acest context, prima poruncă a avangardei muzicii noi după 1950 este: strict interzis *dispozitivului major-minor*, indiferent sub ce avataruri sau modulații posibile se prezintă. *Dispositio non grata*. După 1970, însă, porunca se va nuanța, căpătând experiența încorporării alterității în cantități homeopatice. Vom vedea cum se va face acest lucru.

Dispozitivul major-minor și muzica nouă

Ce înțelegem prin *dispozitivul major-minor* (DMM)? Conceptul de *dispozitiv* cu care vom opera mai departe în acest studiu a fost definit vag în câmp filosofic de Michel Foucault și precizat mai apoi de Giorgio Agamben. Aflat în descendența unei serii conceptuale operative și precedat de conceptele de *structură* (Claude Levi-Strauss și Roland Barthes) și *asamblaj* (Gilles Deleuze și Felix Guattari), termenul de *dispozitiv* este prezentat de Agamben ca fiind „orice lucru care are într-un fel sau altul capacitatea de a prinde, orienta, determina, intercepta, modela, controla și asigura gesturile, conduitele, opiniile și discursurile ființelor vii."[2] Această definiție foarte tehnică și cuprinzătoare a conceptului de dispozitiv ne permite să operăm cu el în câmpul esteticii muzicii noi și să-l încărcăm cu *conținut* semantic specific muzical. În acest sens, *dispozitivul major-minor* (DMM) este un *ansamblu complex de procedee, proceduri și procese muzicale istoric omologate*, *ce folosesc material sonor din cadrul sistemului tonal*. Astfel, tonalități, motive, acorduri, scări sonore, carcase (simple intervale sau trisonuri în sine), structuri armonice, relații funcționale ale sistemului tonal sunt orientate spre proliferare și acumulare

[1] "Am putea defini modernitatea drept epoca în care motivul răzbunării și al imanenței fuzionează. Această legătură dă naștere unei agenții a răzbunării de dimensiuni globale", în Peter Sloterdijk, *Mânie și timp*, Editura ART, București, 2014, p. 97

[2] Giorgio Agamben, *Ce este un dispozitiv?*, în *Prietenul și alte eseuri*, Humanitas, București, 2012, p. 40

https://biblioteca-digitala.ro

hipertelică[1], cu scopul de a servi unei logici intrinseci a sistemului. În studiul de față, DMM este privit în integralitatea sa sistemică, căci el acționează în contextul muzicii noi asemenea unui virus cu două componente letale – ethosul major și ethosul minor – inextricabil legate și interșanjabile sub raportul vinovăției, așadar în mod egal vânate și hulite, indiferent de expresivitatea lor complet diferită. Așadar, deși în context tonal aceste două componente se deosebesc între ele până la a putea fi considerate complementare sau opuse (major și/sau minor), în contextul muzicii noi ele devin o singură realitate amenințătoare și un singur corp străin ce va trezi o reacție de apărare din partea organismului sonor.

Al doilea concept cheie pe care-l folosim în acest studiu, cel de *muzică nouă*, este unul restrictiv, care definește muzica generată pornind de la ideea radicală a unei *noutăți pure* (serialismul în diversele sale ipostaze, *musique concrete*, muzica electronică, aleatorismul, bruitismul etc), așadar muzica de avangardă și experimentală de după 1945, care exclude alte muzici ce continuă tradiția existentă în perioada interbelică (neoclasicismul, realismul socialist) sau o grefează pe un fundament lejer (jazz-ul simfonic, minimalismul). Rațiunea pentru care facem această distincție este simplă: *muzica nouă, radicală*, cu accent pe catehismul de la Darmstadt, *intenționează obținerea unor apariții sonore* (klangliche Erscheinungen) *de o noutate absolută*, făcând *tabula rasa* cu vechile obiceiuri și maniere de organizare a înălțimilor și duratelor, în timp ce muzica ce continuă tradiția interbelică după 1945, *moderată*, chiar și atunci când schimbă tehnicile de compoziție și organizarea înălțimilor/duratelor (cazul lui Stravinski după 1953), intenționează păstrarea unor elemente cunoscute în aparițiile sonore. În acest sens, diferența dintre dodecafonismul lui Stravinski și serialismul lui Boulez după 1953 este relevantă: Stravinski adoptă și adaptează o tehnică nouă a organizării înălțimilor – serialismul -, dar continuă să facă o muzică ce sună într-un mod cunoscut, în timp ce Boulez, cu ajutorul unei tehnici seriale radicale, dorește obținerea unui

[1] Termenul de *hipertelie* îi aparține lui Jean Baudrillard și desemnează o proliferare necontrolată a obiectelor și simulacrelor, cf. *Les Stratégies fatales*, Grasset, Paris, 1986

https://biblioteca-digitala.ro

nou efect sonor, a unei anvelope sonore inedite. Mai simplu: *modernul radical*[1] *mizează pe excluderea completă a DMM, în timp ce modernul moderat adaptează DMM și-l folosește într-un mod inedit, în general prin procedeele de fragmentare-combinare* (modelul Stravinski) *și juxtapunere-aglomerare* (modelul Messiaen).

Astfel, avem doi actanți principali: muzica nouă și *dispozitivul atonal-serial* (DAS) și muzica tonală și *dispozitivul major-minor* (DMM), marcate de o incongruență fundamentală (DMM ≠ DAS). Cadrul conceptual fiind precizat, să trecem la deplierea scenografiei ideatice pe care am anunțat-o de la început.

Sistemul imunitar și estetica muzicii noi

Pentru filosoful german Peter Sloterdijk, sistemul imunitar este o sferă ce înconjoară omul, aproape ca o a doua piele, jucând rolul unei apărări a integrității sale culturale. El e sinonim cu noțiunea de identitate, reacționând alergic atunci când aceasta este atacată.[2] La Byung-Chul Han reușim să constituim, evitând punctele de fugă ale scriiturii sale, trei reguli clare ale sistemului imunitar:

1. doar străinul este atacat, ceea ce înseamnă că egalul sau seamănul nu implică formarea anticorpilor;
2. nu contează cantitatea. Chiar prezent în cantitate infimă, străinul este exclus.[3]

---

[1] Pentru distincția operativă între *modernul radical* și *modernul moderat* a se vedea Hermann Danuser, ”Die Musik des 20. Jahrhunderts”, în *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Band 7, Laaber Verlag, Laaber, 1984, p. 292, apud Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p.144

[2] Holger Frh. von Dobeneck, *Das Sloterdijk-Alphabet*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, pp.127-128

[3] ”Apărarea imunologică se îndreaptă întotdeauna împotriva «altceva»-ului sau extraneului în sens marcat. Egalul nu duce la formarea de anticorpi. (…) Respingerea imunologică, în schimb, se produce independent de cantitate, căci ea este o reacție la negativitatea «altceva»-ului. Subiectul imunologic, cu interioritatea sa, respinge «altceva»-ul, îl *exclude*, chiar dacă acesta există în cantitate minimă.”, în Byung-Chul Han, *Societatea oboselii*, în *Agonia erosului și alte eseuri*, trad. Viorica Nișcov, Humanitas, București, 2014, p.18

https://biblioteca-digitala.ro

3. reflexul de apărare se manifestă prin ridicarea de bariere ce se dezvoltă la diferite niveluri, asemenea unor cercuri concentrice, și care constituie fortificații specializate și adaptate luptei împotriva străinilor.

Han merge mai departe, propunând un dublet conceptual interesant: ***respingerea imunologică*** și *respingerea non-imunologică*[1]. Primul termen al dubletului respinge străinul și-l anihilează, indiferent de cantitatea în care e prezent acesta, în timp ce al doilea se referă la respingerea semenului, a egalului, atunci când există o excrescență cantitativă ce nu mai poate fi suportată. Baudrillard vorbește de inflație, supraabundență, obezitate[2], iar Han de grăsime. Această ”grăsime” a lui Han, rezultat al excesului de pozitivitate, aduce cu sine descărcări și respingeri digestiv-neuronale, care conduc în cele din urmă la oboseală cronică și la infarcte psihice.[3] Drept urmare, sistemul imunitar ar trebui pus la lucru, pentru ca energia acumulată și depozitată în grăsime să fie eliberată, în acest fel reușindu-se evitarea acelui ”a-nu-mai-putea-să-poți”[4], a ”oboselii de sine”[5]. În condițiile în care niciun dușman exterior nu se arată, pentru a supraviețui propriei entropii și pentru a dezlănțui forța negativității avem nevoie de un subterfugiu: inventăm un dușman.[6] Acest lucru se poate face prin vaccinare,

[1] ”Trebuie să deosebim între respingere imunologică și respingere non-imunologică. Aceasta din urmă se referă la supraabundența egalului, la excesul de pozitivitate. La ea nu participă nici o negativitate. Ea nu este o excludere care să presupună un spațiu imunologic interior.”, *idem*

[2] Jean Baudrillard, *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Merve Verlag, Berlin, 1992, p.75, *apud* Byung-Chul Han, *op.cit.*

[3] ”*digestiv-neuronale Abreaktion* und *Ablehnung*”, ”*psychischen Infarkten*”, în Byung-Chul Han, *op.cit.*, pp.19-25

[4] ”Nicht-Mehr-Können-Können”, *idem*, p.25

[5] Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, Paris, 1998

[6] ”A avea un dușman e important nu numai pentru a ne defini identitatea, ci și pentru a ne procura un obstacol în raport cu care să ne evaluăm sistemul de valori și să ne arătăm, înfruntându-l, propria valoare. De aceea, atunci când dușmanul nu există, el trebuie construit.”, în Umberto Eco, *Cum ne construim dușmanul*, Polirom, Iași, 2011, p.10

https://biblioteca-digitala.ro

prin introducerea unor fragmente din ”dușman” în corpul propriu, cu intenția de a provoca reacția imunitară. Cum frumos exprimă Han acest lucru: ”Ne facem de bunăvoie puțină violență spre a ne apăra de o violență mult mai mare care ar fi letală.”[1]

Estetica muzicii noi a funcționat și funcționează încă pe modelul sistemului imunitar: ceea ce nu este acceptat este negat; dar și ceea ce nu este cunoscut este de asemenea negat. Într-o primă fază, reacția imunitară a esteticii muzicii noi a fost provocată chiar și de cantități infinitezimale din DMM. Prezența unui acord major sau minor într-un context atonal era taxată imediat ca greșeală și îndreptată conform ortodoxiei avangardiste. Cu timpul, însă, estetica muzicii noi s-a izbit de un alt fenomen, anume de acumularea de ”grăsime”, prin ”grăsime” înțelegând proliferarea lucrărilor muzicale dogmatice, radical academizate și neperformante. Se naște astfel o a doua fază, mai rafinată, de reacție imunitară: faza vaccinării. În această fază, pentru a evita excesul de pozitivitate, pentru a evita ”grăsimea”, muzica nouă se vaccinează cu elemente inofensive ale *dispozitivului major-minor*, devenind mai puternică și asimilând străinul, încorporându-l și neutralizându-l din punct de vedere estetic (și, într-un final, etic).[2]

Odată înțeleasă această strategie imunologică, să trecem mai departe, pentru a o prezenta și sub o altă formă, anume ca deviație de la normă.

Societatea de control vs societatea performanței. Rezistență și delicvență

Gilles Deleuze[3], preluând creator și continuând câteva intuiții ale lui Michel Foucault, expuse într-o analiză detaliată a mecanismelor sociale ale secolelor XVI-XX[4], distinge trei tipuri de societăți ce, fiecare, se bazează pe o mentalitate aparte. Este mai întâi, spun Foucault și Deleuze, *societatea de*

[1] Byung-Chul Han, *op.cit.*, p.17
[2] Din perspectivă deleuziană, această strategie s-ar putea numi *reteritorializare prin deteritorializare*.
[3] Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, în *Pourparlers 1972 - 1990*, Les éditions de Minuit, Paris, 1990
[4] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975

https://biblioteca-digitala.ro

suveranitate, o modalitate aparte de organizare a morții (suveranul fiind un fel de administrator al morții supușilor), apoi *societatea disciplinară* ca modalitate de menținere a vieții (societatea industrializată, pe care, în parte, o cunoaștem, deoarece unii dintre noi au trăit în ea) și, în fine, *societatea de control*, o modalitate de contorizare atât a vieții, cât și a morții posibilă grație revoluției informatice din deceniile finale ale secolului al XX-lea.

Dacă *disciplinaritatea* implică idealul de menținere a vieții și protejare, uneori discutabilă, a ei, *controlul*, contorizarea numerică determină o *mentalitate obiectuală*. Astfel, conform mentalității societății de control, totul trebuie numerotat, de la forme de relief până la viruși, de la zgârie-nori la agrafe de birou. Această înclinație pentru contabilizarea fiecărei entități (vie sau nevie) reprezintă o consecință logică a proliferării obiectelor de care vorbeam mai sus, iar modul prin care se realizează controlul este simplu: fiecărei ființe, acțiuni sau dispozitiv i se atribuie un șir de coduri numerice ce vor fi stocate în format electronic în baze de date uriașe și globale. Preluând această tripartiție, Byung-Chul Han contrapune societății de control deleuziene societatea performanței (*Leistungsgesellschaft*), pe care o cercetează și teoretizează temeinic[1], punând accentul pe schimbarea de paradigmă de la *societatea disciplinară* la *societatea performanței*. Ceea ce ne interesează aici însă se referă mai degrabă la coexistența a două tipuri de mentalități ce se dezvoltă pornind de la *societatea disciplinară* (dominată de verbul modal negativ ”a-nu-avea-voie” [*Nicht-dürfen*][2]: pe de o parte o *societate de control* (constatată de Foucault și Deleuze), pe de alta o *societate a performanței* (teoretizată de Han). Asistăm la o bifurcație interesantă, așadar. Societatea disciplinară oferă două posibilități de evoluție: în *control* și în *performanță*. În cazul nostru, avangarda și muzica nouă aleg desfășurarea pe direcția *societate disciplinară→societate de control*, iar în acest sens ele funcționează ca *sisteme imunitare sociale*.

Am arătat mai demult într-un studiu cum abaterile de la normă, deviațiile de la regulile sistemului îmbracă două forme:

[1] Byung-Chul Han, *op.cit.*
[2] Byung-Chul Han, *op.cit.*, p. 22

https://biblioteca-digitala.ro

rezistența și *delicvența*.[1] *Rezistența* se poate defini drept neacceptare fățișă sistemului (radicalizată ca *guerrilla*), iar *delicvența* - ca acceptare aparentă a regulilor sistemului, însă ca subminare, fisurare și încălcare a lor *pe ascuns*.

Cele două forme au o rădăcină comună în refuzul unei ordini bazate pe disciplină și control, însă posedă intensități negative diferite: *rezistența* este persistentă, matură, amenințătoare și organizată, iar *delicvența* – fulgurantă, imatură, prefăcută și haotică. Rezistența creează un alt sistem în interiorul unui sistem dat, subminează și luptă onest, în timp ce delicvența este mincinoasă, provizorie și superficială, conducând în final la întărirea sistemului. În acest sens, delicvența se aseamănă vaccinului: e o modalitate de a trezi reacția imunitară a sistemului social și de a-l menține în formă, fără a-l amenința mortal.

Aici se deschide un câmp de interpretare ce s-ar putea numi *interparanoic*, după expresia lui Sloterdijk, adică o realitate psiho-politică ce face ca fiecare dintre părți să se considere persecutată și să persecute la rândul ei.[2] În cazul muzicii noi, fenomenul de interparanoia se aplică ambelor concepte de mai sus, atât rezistenței, cât și delicvenței, apropriate și internalizate deopotrivă de radicali și de moderați. Să le luăm pe rând.

Mai întâi *rezistența*. Pe de o parte, să ne imaginăm dispozitivul avangardei: ea trebuie să-și apere poziția,

[1] Dan Dediu, *Radicalizare și guerrilla*, Editura Muzicală, București, 2004, pp.137-144

[2] ”Le moment est venu de comprendre que la réalité historique des nations et des groupes culturels est marquée par la loi de l’interparanoïa. La paranoïa, ce n’est pas un concept qu’on peut utiliser au singulier. L’essentiel d’une théorie valable de la paranoïa réside dans la découverte que les paranoïaques sont vraiment persécutés – et cela très souvent par des agents qui se croient persécutés à leur tour. L’analyse de l’interparanoïa déploie une culture de la description du champ politico-psychique, qui nous permet finalement de reconnaître que la paranoïa a toujours raison. Elle est la raison même.”, în Peter Sloterdijk, Alain Finkielkraut, *Les battements du monde*, Fayard, Paris, 2003, p. 172

https://biblioteca-digitala.ro

convingerile și temeiul acțiunilor ei alimentând băncile mâniei[1] cu tot ceea ce e mai diferit față de ceea ce a existat în trecut. Astfel, ea opune o rezistență fățișă față de tradiție, dar și față de democratizarea gustului și invazia muzicii lejere[2]. Această rezistență se întemeiază pe un cod de interdicții aproape militarizat, un fel de ”cod Bushido” al samurailor muzicii noi ce apără cu prețul vieții sistemul de valori bazat pe *puritate atonală*. Pe de altă parte, rezistența poate fi înțeleasă și invers, ca venind din partea celor moderați, care nu se pot împăca cu atitudinea purist-avangardistă și care încearcă găsirea unor soluții tehnice noi (politonalitate, polimodalism, scări complementare etc) aplicate unui material sonor vechi, cu intenția clară de a prezerva un *centru tono-modal*.

Apoi, urmează *delicvența*, considerată astfel din perspectiva avangardei. Dogmatica serial-dodecafonică nu a permis folosirea acordurilor de terțe, mai ales sub înfățișarea trisonurilor major-minor. Este, așadar, normal ca, în contextul muzicii noi, în care aceste acorduri erau considerate relicve simbolice ale vechiului sistem, ele să fie interzise (tacit sau explicit). În acest sens, istoria folosirii DMM (acorduri, tonalități, funcții) în noul cadru non-centrist, atonal (DAS), este una a *delicvenței*. Compozitorul care folosește elemente tonale, majore sau minore, intră cu siguranță sub zodia delicvenței. El este un haiduc, un Robin-Hood al limbajului, care aduce impuritate acolo unde totul este pur, și aduce murdărie acolo unde totul este curat, igienic, aseptic. Dacă o face înainte de 1970 e dușman de clasă. Dacă o face după 1970, când DMM devine acceptat în DAS, e vaccin; adică preferă să-și facă puțin rău de bună-voie și să se imunizeze, decât să rămână încremenit în proiect și să se ”îngrașe” nemăsurat.

În cele ce urmează vom încerca să aplicăm și să explicăm folosirea DMM în contextul muzicii noi de după 1970, fiind conștienți că există și alte direcții muzicale paralele la acea

[1] *Zornbank* – ”banca mâniei” este un concept simbolic ce desemnează punctele de colectare ale mâniei asemenea partidelor de stânga. Conceptul este forjat de Peter Sloterdijk în *Zorn und Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, p. 96 și urm.

[2] Alessandro Barricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Gallimard, Paris, 2007

https://biblioteca-digitala.ro

dată, care au evoluat în alt sens și au fost bazate pe schimbarea de paradigmă de la *disciplină* la *performanță* (Han) și nu pe continuarea paradigmei disciplinare în *control* (Foucault). Această ultimă direcție de cercetare va fi abordată în continuare, propunându-ne să clarificăm aspectele de continuitate paradigmatică de la *disciplină* la *control*.

Muzica nouă și vaccinul DMM

Muzica nouă a fost după 1945 și a rămas în continuare un sistem *disciplinar*, în sensul lui Foucault, Deleuze și Han. Dominată de *nu*, de interdicții și restricții, ea cere obedienţă și înregimentare.[1] Sistemul ei imunitar este atent și neiertător față de orice corp străin, față de orice impuritate. Astfel, orice cantitate și fragment din DMM în muzica nouă reprezintă un dușman identificabil, suprimat prompt și fără drept de apel. Însă această schemă disciplinară își atinge limitele destul de repede. Pentru a evita colapsul prin ”îngrășare” și pentru a se menține în competiție, muzica nouă a înțeles că trebuie să se reformeze. ”De la un anume punct al productivității încolo, tehnica disciplinară, respectiv schema negativă a interdicției, își atinge repede limitele. În vederea creșterii productivității, paradigma disciplinării este înlocuită de paradigma performanței (…), căci de la un anumit nivel de producție în sus negativitatea interdicției acționează blocant și frânează continuarea creșterii.”[2]

Însă această reformă internă a muzicii noi se realizează într-o formă de *perestroika* și *glasnost*, și nu ca revoluție liberală, ceea ce este sinonim cu a spune că muzica nouă și-a plămădit atent și și-a administrat cu parcimonie un *vaccin inofensiv*, punându-și în scenă o ”restructurare” și o ”transparență” pe care o joacă într-un mod teatral și convingător. Vaccinul administrat conține combinații de fragmente din dușmanul DMM, dar fragmentele nu se leagă în spiritul și expresia acestui dispozitiv. Trezind reacția imunitară,

[1] Byung-Chul Han, *op.cit.*, p. 23
[2] *idem*

https://biblioteca-digitala.ro

vaccinul DMM întărește disciplina DAS în care pătrunde și-i crește maleabilitatea mijloacelor de apărare.

Astfel, în mod paradoxal, relaxarea stilistică introdusă benevol în corpul muzicii noi devine premisa unui control tehnic mai sofisticat și mai subtil. Iată-ne, așadar, într-o *brave new world* a *controlului*, înțeles ca un stadiu superior al *disciplinei*, ca o versiune *turbo* a acesteia. Lumea controlului este dotată cu o mare capacitate de supraviețuire, cu instrumente de anihilare prin adaptare și înglobare a dușmanului, precum și cu sofisticate strategii de apărare. Aceasta este și lumea *noii muzici noi* (neue Neue Musik) de după 1970, domeniu pe care vom încerca să-l cartografiem succint în continuare.

Însă vom face acest lucru nu înainte de a sesiza că există exemple celebre din prima jumătate a secolului al XX-lea, ce premerg acestei intenționate strategii estetice prezentate mai sus, exemple care parcă ”presimt” criza muzicii noi de după 1945 și găsesc o rezolvare intuitivă în folosirea DMM ca univers alternativ pentru *dispozitivul atonal-serial* (DAS): ca alteritate ontologică la Alban Berg (în *Concertul pentru vioară și orchestră*, partea a II-a, coralul bachian *Es ist genug*), ca simbol încifrat tot la Berg (*Suita lirică*, ultima parte, citatul ascuns din *Tristan și Isolda* de Wagner[1]), ca anamneză a naivității copilăriei și imitația flașnetei de iarmaroc la Igor Stravinski (*Petrușka*, tema balerinei) și Béla Bartók (*Cvartetul nr. 5*, partea a V-a[2]). Astfel, DMM a constituit un paravan estetico-imunologic în contextul DAS, după cum și DAS a

[1] George Perle, *The Secret Program of the* Lyric Suite, în *The Right Notes: Twenty-Three Selected Essays by George Perle on Twentieth-Century Music*, with a forward by Oliver Knussen and an introduction by Dave Headlam, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1995, pp. 75–102

[2] Între măsurile 699-720, Bartók inserează brusc un episod tonal grotesc și enigmatic, ce contrastează puternic cu ambientul cromatic ce-l înconjoară. Iată descrierea pe care o face analistul partiturii de la Universal Edition, în seria Philharmonia No. 167: ”Unerwartete, leierkastenartig groteske Umwandlung des zweiten Themas. Stilfremde Harmonisierung (primitiv tonal – nur Tonika und Dominante -, schließlich polytonal, an ein verstimmtes Instrument erinnernd). Die Bedeutung dieser Collage bleibt rätselhaft.“

https://biblioteca-digitala.ro

constituit un paravan propagandistic în contextul DMM. Legea interparanoia de care vorbea Sloterdijk s-a aplicat în ambele cazuri la perfecție.

Procedee de inserare ale DMM în DAS

Există câteva modalități prin care DMM poate fi incorporat în DAS. Acestea sunt: **muzeificarea, mumificarea, vampirizarea, zombiezarea, babelizarea și integrarea.** Să le luăm pe rând:

A. *Muzeificarea* se poate defini prin *construirea unei vitrine sau ferestre imaginare* și plasarea unei muzici în acea vitrină, ca imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu suprapusă cu discursul prezentului*, asemenea unor planuri distincte și sincrone. Pe scurt, acest procedeu suprapune DMM peste DAS. Formele cele mai întâlnite sub care acționează *muzeificarea* sunt *citatul* și *pastișa*. Acest lucru se poate face în două moduri: fie prin *distanțare scenică și funcțională*, ca în *Don Giovanni* de Mozart (actul al IV-a) sau în *Wozzeck* de Berg (cele două orchestre), fie prin *distanțare de gen și plan*, precum în deja-menționatul *Concert pentru vioară* de Berg (coralul sacru). După 1970, întâlnim mai multe asemenea suprapuneri, spre exemplu în creațiile lui Luciano Berio (*Naturale*, *Ritorno degli snovidenia*), Witold Lutosławski (*Cvartetul de coarde*, *Simfonia a III-a*, *Les éspaces du sommeil*), Jörg Widmann (*Lied*, *Messe*), James Macmillan (*Veni, veni, Emmanuel*), Adrian Iorgulescu (*Simfonia a III-a*), Dan Dediu (*Gotische Melanchonien – 1. Bratschenkonzert*, *Frenesia*).

B. *Mumificarea* ar putea fi definită prin *construirea unui sarcofag imaginar și plasarea unei muzici în acel sarcofag*[1], ca

[1] Termenul ne-a fost inspirat de un interviu al lui Helmut Lachenmann, care spune că a folosit imnul național german în piesa *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/1980) ”like a skeleton that now serves to help me articulate a characteristic time grid.”, în Abigail Heathcote, *Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmuth Lachenmann*, în *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, edited by Max Paddison and Irène Deliège, Ashgate, Surrey, 2010, p.335

https://biblioteca-digitala.ro

imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu lipsită de discursul prezentului*, acționând ca un fel de falie temporală, spațială și culturală, ca o ruptură diacronică și spărtură temporală. În acest caz, *DMM alternează succesiv cu DAS*, dar este cantitativ mai firav, în acest fel DAS căpătând o importanță mai mare și menținându-și statutul de sistem de referință. Tehnica preferată a procedeului ”mumificării” este *colajul*, iar estetica generată a fost numită, în anumite cazuri, *polistilism*.

Alfred Schnittke este unul dintre campionii folosirii ”mumificării” în care tensiunea între dubletul major-minor este contracarată și cariată de cluster (*Konzert für Klavier und Streichorchester*, *Konzert für Bratsche und Orchester*). Găsim asemenea exemple și în creația timpurie a lui Wolfgang Rihm, unde fie includerea ruinei marșului ca ruină istorică (în *Dis-Kontur*, 1974) ori a culminațiilor mahleriene (în *Sub-Kontur*[1], 1975), fie acordul minor, izolat, ca un corp străin, parazit (*es-ges-b* din finalul *Nachtordnung. Sieben Bruchstücke für 15 Streicher*, 1976)[2] ori ca subminare prin cuvinte și paranoia expresionistă a unei adaptări baroce (o arie din cantata

[1] ”Rihm speaks of *Sub-Kontur*, which premiered at Donaueschingen in 1976, in comparable terms to its sibling (*Dis-kontur, n.n.*), commenting that melodic adagio, as a cipher of an existing type of musical language, climbs up from under, through the omnipresent attacks of a musical raw state. (…) When this partly hidden stratum is related to the idea of a sub-contour embodied in the score’s title, it functions as a signifying layer that breaks through to the surface of the music. Such moments occur with particular force in the Mahlerian outbursts of the principal theme in the «Exposition» at the bar 81 and the «Recapitulation» at bar 272.”, în Alastair Williams, *Music in Germany since 1968*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p.126

[2] ”Und ist nicht die konsonante es-Moll-Dreiklang, mit dem Wolfgang Rihms *Nachtordnung. Sieben Bruchstücke für 15 Streicher* (1976) schließt, viel angespannter als den dissonante Klang am Ende des zweiten Stückes von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken op.19* (1911)? Der dunkle Ton der Bratschen, das heftige, fast geräuschhafte Crescendo auf kleinstem Raum und die Isolierung durch lange Stille vorher und nachher geben dem es-Moll außenordentliche Intensität.”, în Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Bärenreiter, Kassel, Zweite Auflage, 1993, p. 86

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrezia de Haendel în *Die Hamletmaschine*, 1986)[1] sunt mijloace pentru crearea unui ambient ambivalent, complex emoțional.[2] La Helmut Lachenmann avem o variantă foarte interesantă de ”mumificare” a unor muzici prin ascundere în structura profundă a lucrărilor sale, muzici care aproape că nu ies la suprafața perceptibilă: șoapte subliminale din Concertul pentru clarinet de Mozart în *Accanto* (1975/1976), Simfonia a IX-a de Beethoven, evocată în *Staub* (1985/1987), imnul imperial al lui Haydn în *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/1980).[3]

O altă versiune a ”mumificării” apare în creația originală și autosuficientă a compozitorului american George Crumb. În *Makrokosmos I* (1972) pentru pian amplificat survine, ca prin vis, citatul din *Fantaisie-Impromptu* de Chopin (în nr. 11, *Gemini*, intitulat *Dream Images. Love-Death Music)*, iar în *Black Angels* pentru cvartet de coarde amplificat (1970) asistăm la o grefă ciudată a două fragmente de muzică tonală (*Pavana lachrymae* – un citat din partea a II-a a cvartetului de Schubert *Moartea și fata* - și *Sarabanda de la Muerte Oscura*, o pastișă într-un ”stil renascentist sintetic”, după expresia compozitorului într-un interviu) acompaniate de sunetele insectelor (la vioara I), fragmente ce apar într-un mod halucinant, semnificând o alterare de stare mentală. La Crumb, procedeul ”mumificării” este strâns legat de sentimentul apropierii morții, de intrarea într-o transă cataleptică și extatică.

Cu totul altfel, la Aurel Stroe în *Préludes lyriques* (1999), dar mai cu seamă în *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (2000), observăm o concepție *fetișizantă* a procedeului *mumificării*, prin ”îngroparea” în mijlocul piesei a unui strat

[1] Alastair Williams, *Postlude: Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm and the Austro-German Tradition*, în *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, edited by Max Paddison and Irène Deliège, Ashgate, Surrey, 2010, p. 368

[2] Multe dintre declarațiile publice ale lui Rihm, precum și conceptele sale sunt provocatoare și incitante: ”Ich scheibe keine reine Musik.”, ”Ich scheibe Durchführungsmusik.”, conceptele de ”Wildwuchs”, ”Übermahlung”, ”vegetatives Komponieren” sunt argumente în sprijinul ideii de impuritate stilistică.

[3] Alastair Williams, *op.cit.*,p. 363

https://biblioteca-digitala.ro

stilistic simbolic și straniu, clar perceptibil, dar fără legătură cu restul muzicii. În *Mandala*, Stroe arcuiește o formă muzicală perfect palindromică, iar în mijlocul acestei forme, asemenea unui sâmbure, plantează un citat polifonic dintr-o piesă a compozitorului italian din Baroc Antonio Lotti. Citatul este scris pentru voci soliste, care apar numai în acest moment în contextul simfonic, ca un fel de fantă ontologică, de singularitate inexplicabilă și absurdă, ce ne lasă să întrevedem o lume complet străină, asemenea unui Buddha cufundat în meditație în mijlocul unei mandale de o complexitate, perfecțiune geometrică și coloristică uimitoare.

Desigur, exemplele date sunt foarte diferite, dar ele au în comun faptul că nu pot fi înțelese din perspectivă postmodernistă, ci numai din perspectivă modernistă, ca vaccin DMM în cadrul DAS. Ideea de schizofrenie este una importantă pentru postmodernism, după cum remarcă Fredric Jameson[1] continuându-l pe Jacques Lacan, căci ea semnifică o ruptură cu autoritatea limbajului, desfăcând semnificantul de semnificat și astfel având acces la o intensitate fără profunzime[2]. Nici la Schnittke, Stroe sau Crumb, dar nici la Rihm sau Lachenmann nu putem vorbi de ruptură cu autoritatea DAS, ci de o menținere a ordinii printr-o relaxare de tip *perestroika*, după cum am spus mai sus. La Schnittke se poate chiar spune că avem o *perestroika* și *glasnost* muzicală încă din anii ’70, înainte de politica de relaxare a lui Gorbaciov din anii ’80, o stranie combinație de DAS+DMM în proporții diferite (*Requiem*, *Moz-Art à la Haydn*, *Concerto grosso nr.2*). La Crumb putem vorbi de o *evadare în oniric*, iar la Stroe de o *transgresie ad uterum*, de o coborâre în muzica pură, golită de componenta stilistică și rezumată la structură și concept. Iar la Rihm și Lachenmann avem modalități diferite de delicvență, care întăresc cu atât mai mult ordinea DAS: la Rihm observăm apariții viscerale ale DMM, ca o escapadă pseudo-criminală la suprafață a rechinului din filmul *Jaws*, pentru a înhăța prada ochită (*Sub-kontur*), în timp ce la Lachenmann asistăm la o

[1] Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, p. 29

[2] Alastair Williams, *Postlude: Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm and the Austro-German Tradition*, op.cit., p. 368

https://biblioteca-digitala.ro

îngropare și încastrare secretă a unor elemente din DMM în structura DAS, insesizabile la ascultare, asemenea unei ofrande umane pusă simbolic la piatra de temelie a unui edificiu.

C. *Vampirizarea,* preluând imaginea pe care Theodor W. Adorno o folosește pentru a caracteriza maniera de compoziție a lui Stravinski, se definește în acest context ca *forjarea unui vocabular muzical extras din DMM, dar care se dezvoltă pe principii ale DAS*, specifică mai ales unei direcții dadaiste și radicale de după 1970. Mauricio Kagel, începând cu anii ’80, optează pentru un limbaj folosind așchii din DMM: acorduri majore și minore în combinație cu agregate cromatice (*Trio*, *Phantasiestück*), staze obsesive (*Les idées fixes*), frânturi ritmico-melodice pseudo-folclorice, în special cu iz de *Kletzmermusik* (*Stücke der Windrose*). Un alt exemplu din anii ’80-’90 îl putem extrage din creația românului Tiberiu Olah (1929-2002), a cărui admirabilă *Simfonie a III-a - ”Metamorfoze pe Sonata Lunii”* (1989) folosește un material beethovenian cunoscut, pe care-l fragmentează și re-semantizează printr-o tehnică ”vampirică” repetitivo-dezvoltătoare, dezvăluind o atitudine estetică *meta-stilistică*, folosită de același compozitor și în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus pentru saxofoane și orchestră* (1991).

Un alt compozitor care apelează la acest procedeu este Jörg Widmann. În al său *Jagdquartett* (2003) pornește de la un citat din Schumann, în stil vânătoresc în 12/8, și îl ”răsucește” încet, deformându-l treptat într-un masacru cinegetic ce se termină cu moartea simbolică a ”vânatului”, încarnat teatral de violoncelist. Transgresia spre ”musique concrète instrumentale” și teatru instrumental este prezentă și subliniază cu acuitate procesul de ”vampirizare”, pe care același autor îl continuă pe alți parametri și în cvartetul de coarde *Versuch über die Fuge*.

D. *Zombiezarea*[1] poate fi înțeleasă ca *exces al folosirii unui element de limbaj din DMM* (interval, acord, scară, ritm etc), *până la pierderea sensului inițial și apariția imaginii auditive de sine stătătoare, ce constă în pura contemplare a*

[1] Pentru o înțelegere detaliată a termenului *zombie* a se vedea Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Presses universitaires de France, Paris, 2012

https://biblioteca-digitala.ro

sonorității. Fetișizarea acordului major sau a celui de nonă de dominantă la Karlheinz Stockhausen în *Stimmung* (1968) a influențat pe scară largă o mulțime de compozitori: în acest opus rezidă bobârnacul curajului de a relua elemente din DMM și a le folosi în mod repetitiv, asemenea unei mantre budiste, întru golirea de sens cultural și curățirea de orice relație funcțională. *Stimmung* a fost lucrarea seminală ce a generat o influență enormă pentru *spectralismul* francez, pentru *holy minimalism* din Europa de Est (Henryk M.Gorecki, Arvo Pärt), pentru *arhetipalismul* românesc (Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu). Convertirea lui Stockhausen la DMM, dintr-un apostol al DAS, chiar dacă a fost înțeleasă greșit, a dat semnalul unei breșe imunologice în DAS, breșă ce a început prin minimalismul american și a continuat prin Stockhausen, aflat atunci sub influența mișcării *hippie* și *Flower Power*. Iar acestă breșă imunologică nu a mai putut fi închisă. Ea a rămas ca o rană sângerândă a lui Amfortas în corpul DAS.

O notă originală a fost adusă la mijlocul anilor ’70 de Aurel Stroe, prin al său *Concert pentru clarinet și orchestră* (1976), care folosește opoziția dintre texturi și acordul major într-un mod foarte original. Ultima secțiune din acest concert constă integral într-o stază hipnotică pe acordul - ”zombie” de re major, fetișizată ca sonoritate, suficientă sieși, asemenea unui obiect al contemplației, ce pare că durează o veșnicie. Acest procedeu a mai fost folosit de Stroe în debutul operei sale *Orestia II* (1983), însă acolo acordul - ”zombie” este do major.

E. *Babelizarea* are ca trăsătură principală *încorporarea în DAS a unor fragmente diverse din DMM sau invers, încorporarea în DMM a unor fragmente diverse din DAS.* Procedeul încorporării extensive de fragmente muzicale eterogene are ca efect *supra-scrierea*, ce generează densitate mare de evenimente simultane, rezultând un palimpsest sonor. De asemenea, efectul obținut mai poate fi descris și ca *”murdărire” a unor muzici prin suprapunerea altora peste ele,* astfel obținându-se un efect halucinant de aglutinare polifonică. Într-un anumit sens, se poate spune că *babelizarea* este o radicalizare a *muzeificării*, o multiplicare a acesteia.

Exemple se pot da începând cu celebra *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) de Bernd Alois Zimmerman, care

https://biblioteca-digitala.ro

adoptă *surful* stilistic și *colajul de citate* ca tehnici pentru generarea unei muzici dadaiste, fragmentare și distopic-schizofrene, adecvate ”regelui UBU”, personaj josnic-grotesc al lui Alfred Jarry. Se poate continua cu puțin cunoscuta *Sită a lui Eratosthene* (1968) pentru sextet a lui Anatol Vieru, în care citate din Haydn, Mozart, Beethoven și Sarasate sunt amestecate cu elemente de teatru instrumental și texte din teatrul absurdului. Apoi, continuăm cu deja canonica parte a III-a din *Sinfonia* (1968-69) de Luciano Berio, cu titlul *In ruhig fliessender Bewegung*. Umorul și auto-ironia subiacente ale acestui titlu pot constitui un simbol prin care putem înțelege atitudinea compozitorului vizavi de materialul muzical pe care-l încorporează babelizant: mimând naivitatea, Berio preia indicația de tempo a lui Mahler (din partea a III-a a *Simfoniei a II-a*) ca pe o relicvă și o transformă într-un titlu absurd și perplex, muzica turbulentă și fragmentată fiind complet opusă termenilor de *liniștit* și *curgător* (*ruhig* și *fliessend*). Asistăm la ridicarea la putere a *nonsensului* și a *hybris*-ului ca principii generatoare, într-o epocă psihedelică și a revoltelor studențești. Astfel, schizofrenia de care vorbea Jameson ca fiind tipică postmodernismului este prezentă aici în doze consistente, căci asistăm la ruperea semnificantului de semnificat și la o însumare pe verticală a unui complex imens de stimuli ce creează impresia de *corabie a nebunilor* boschiană: sunete, zgomote, texte, solfegiu, citate, limbi diverse, gesturi, onomatopee etc.

De altfel, *Sinfonia* lui Berio este flancată de două aventuri sonore ale lui György Ligeti: pe de o parte ”mimodramele” *Aventures* (1962), obraznică și alienată, și *Nouvelles Aventures* (1962-65), cuprinzând referințe muzicale stilizate precum coralul sau aria de operă de soprană isterică (care cu siguranță l-au influențat pe Berio în epocă), pe de alta anti-anti-opera *Le Grand Macabre* (1973-77), în care Ligeti realizează o capodoperă de ”babelizare”, combinând aluzii și citate ale unui material istoric îmbrățișând întreaga istorie a muzicii[1], de la Monteverdi la Verdi, de la Ciconia la Wagner, de la Rameau, Mozart și Schubert la Kagel, ce constituie un

[1] Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Verlag Lafite, Wien 1996, pp.132-155

https://biblioteca-digitala.ro

rezervor permanent de referințe deformate și răsucite în stilul său acid-ironic și nervos-poznaș (mutwillig) inconfundabil.

După *Le Grand Macabre* găsim reluări sporadice ale procedeului *babelizării*, dar puține lucrări se ridică la nivelul atins de Berio și Ligeti. Putem menționa aici creația americanului John Corigliano, mai cu seamă în postmoderna ”grand-opera-buffa” *The Ghostsof Versailles* (1991), *sequel* subversiv al *Le nozze di Figaro*de Mozart, dar și în *Circus Maximus* (2004), unde există o parte intitulată *Channel Surfing*, o muzică ce simulează o căutare înfrigurată printre canalele unui aparat de radio.

F. *Integrarea realizează o sinteză între elemente din DMM și elemente din DAS.* În marea majoritate a cazurilor, integrarea se realizează într-un context *centrist*, dar ne-tonal. Se pot defini mai multe tehnici de integrare, printre care evidențiem mai jos câteva:

1. *utilizarea scărilor complementare*. Un exemplu edificator îl găsim în ultima perioadă de creație a lui Witold Lutosławski[1] (*Les éspaces du sommeil*, *3. Symphonie*, *Subito*), compozitorul polonez construind și folosind sistematic scări complementare ce, luate împreună, epuizează totalul cromatic. Acestea funcționează pe principiul poli-modalității, iar morfologia sonoră este bazată pe elemente din DMM.

2. *utilizarea scării armonicelor naturale*. Spectralismul francez confirmă importanța centrului sonor printr-o arheologie a sunetului ce are ca scop regăsirea naturalității. Atitudinea cvasi-ritualică și utopică de a reface cu instrumente acustice drumul analizei și sintezei sonore electronice posedă în sine ceva eroic don-quijotesc, dar totodată dovedește o lipsă de realism componistic și o confuzie a planurilor. Totuși, nu poate fi pusă la îndoială originalitatea lui Gerard Grisey care, în ciclul *Les espaces acoustiques* (I-VI), pornește de la o tehnică simplă în *Partiels* (1975) și ajunge la una sofisticată în *Transitoires* (1980) și *Epilogue* (1985), oferindu-ne momente sonore de mare profunzime și trăire. Aceleași lucruri se pot spune și despre creația lui Tristan Murail, colegul lui Grisey, care adoptă

[1] Steven Stucky, *Change and Constancy*. *The Essential Lutosławski, în Lutosławski Studies*, ed. Zbigniew Skowron, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp.127-162

https://biblioteca-digitala.ro

o formulă proprie de relaționare a armoniilor, pe care o numește funcțională, dar ne-tonală.[1]

3. *utilizarea unisonului ca punte între DAS și DMM*. Pe urmele celebrului *Prelude à l'unison* din *Suita I pentru orchestră* (1903) de George Enescu, trecând prin *Wozzeck* (1914-1922) de Berg (Invențiunea pe nota *si*, Actul III, Scena a II-a) și *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Messiaen (nr. 6, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*), anumiți compozitori au intuit forța soteriologică a *unisonului*. Unul dintre aceștia este Ștefan Niculescu, ale cărui opusuri precum *Unisonos I-II (1970-71), Ison II* (1975), *Simfonia a II-a* (1980) și *Cantos* (1984-86) folosesc unisonul ca element comun între DAS și DMM, cu ajutorul căruia se poate modula ușor și sigur. Folosind două tehnici precum *sincronia* și *eterofonia*, dar și o combinație modală între spectrul armonicelor naturale și diatonie, Niculescu realizează o integrare originală a celor două dispozitive.

4. *combinatorica suprapusă peste un ostinato.* În creația lui Ligeti, după *Trio pentru vioară, corn și pian* (1983), găsim trisonuri în diferite răsturnări ce sunt construite pe sunetele accentuale ale *ostinato*-ului melodic (*Trio, Klavierétude nr. 4 - "Fanfare", Passacaglia ongherese*, *Hungarian Rock*), întârzieri și apogiaturi expresive în coliziune cu trisonuri ce se succed pe baza unor repetitive cicluri intervalice nefuncționale (*Klavierétude nr. 5 - "Arc-en-ciel"*, *Violinkonzert* – partea a II-a), suprapuneri de scări sonore complementare în încercarea de integrare organică a DMM în DAS, întru obținerea iluziei unui temperament ("Temperatur") echidistant între diatonic și cromatic, demn de un sistem de acordaj utopic (*Klavierétude nr.*

[1] "Le style harmonique de Murail, qui procédait dans les années soixande-dix par transformations graduelles, a acquis peu à peu une souplesse permettant l'enchaînement rapide d'accords (ou spectres) différenciés selon une hiérarchie de couleurs et de tensions: Murail est alors amené à revendiquer la nature *fonctionelle* de son harmonie, située en dehors de tout principe tonal et résolument fréquentielle.", Jérôme Baillet, *L'esthétique musicale de Tristan Murail*, în *Tristan Murail (textes réunis par Peter Szendy)*, L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, Paris, 2002, p.23

https://biblioteca-digitala.ro

1 – Désordre, unde mâna dreaptă cântă scara diatonică pe clapele albe, stânga cântă pentatonia pe clapele negre).

5. *combinatorica cu un șir de intervale sau trisonuri* (Dreiklänge). Pornind de la o structură de acorduri majore și minore generate matematic, Anatol Vieru ”decupează” din acest continuum preformat pe baza unui algoritm (celebra *Sită a lui Eratosthene*, în fapt un șir de numere prime) acordurile pe care le va folosi în debutul *Simfoniei a V-a* (1984-85). Cu totul altfel se întâmplă la colegul său Tiberiu Olah, care dezvoltă pe principiul spațializării seriale weberniene un material sonor bazat pe trisonuri majore, în *Peripeții cu trisonuri majore* și în ciclul simfonic *Armonii*.

6. *folosirea opozițiilor și evoluția treptată de la elemente DAS la elemente DMM*. Utilizarea opozițiilor simbolice, adică a două elemente emblematice – unul pentru DAS, altul pentru DMM -, precum *clusterul* și *acordul major sau minor*, este o constantă a creației lui Alfred Schnittke, prezentă în opusurile din anii ’70 (*Requiem*, ciclul de *Concerti grossi*), cât și mai târziu, în lucrările din anii ’80. Folosirea opozițiilor simbolice și stilistice (cu inserții de *techno* și *cool jazz*) într-o formă aproape dureroasă și cinică este o specialitate a creațiilor simfonice generației de compozitori care irump la începutul anilor ’90 în Anglia (în special la Thomas Adès[1] în *Asyla*[2] și Mark-Anthony Turnage în *Three Screaming Popes*).

---

[1] Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur. Devenir compositeur. Être musicien*, Éditions M.F., 2007

[2] Iată ce declara compozitorul în ziarul *The Independent*, pe 27 May 1999: ”So I bought some techno music and listened to it, just quietly, to get the structure rather than blast my head off. I realised that, in techno, you have to repeat things 32 or 64 times. So I tried to orchestrate it one night in my living room, repeating all these figures over and over, on this massive score paper, 30 staves to a page. At 3am, I went to bed and, as I sat there, realised my heart had stopped beating. I thought, 'Christ, I'm having a heart attack'. I rang the hospital and then they sent an ambulance. My heart gradually started again, but very shallowly. The ambulance took me to the Royal Free, where I waited for two hours among other Saturday night casualties. And finally a doctor saw me and said, 'You hyperventilated'. I thought, 'Thank God. It's not my heart, it's just my brain...”

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, această opoziție este prezentă și în câteva opusuri simfonice și concertante ale autorului acestui studiu: de la începutul șocant din *Atlantis*, care alternează acordul de re major cu mixturi de acorduri complexe și clustere, la finalul din *Frenesia*, suprapunând structuri de douăsprezece sunete cu o melodie modală de colind românesc, de la nostalgia-psihedelică a valsului naiv opus obsesiei bitoniei oligocordice *re-fa#* în *Febra – Triplu concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră* la opoziția de procese pe care le-am putea numi *cangrena valsului* și *hernia fanfarei balcanice* în *Vitrines & vitraux – Dublu concert pentru vioală, violoncel și orchestră*.

Am propus, de asemenea, *evoluții treptate* de la un element al DAS la unul al DMM. Bunăoară, în *Inorog* din *A Mythological Bestiary* pentru vioară și pian (1992), există o lentă transformare, realizată din aproape în aproape, de la un cluster în registrul mediu la un acord minor în grav. Desigur, principiul e folosit de Ligeti în alternanța dintre intervale și clustere desfășurate în *Continuum* (1968), apoi preluat în cele *Trei piese pentru două piane* (1976), dar și de Lutosławski în finalul ce se însenineză treptat al *Simfoniei a III-a* (1973-83).

În anii ’90, integrarea prin evoluție treptată devine o trăsătură principală a sistemului componistical mai multor compozitori, care păstrează cadrul DAS, dar pe care-l extind și-l combină dibaci cu DMM: Magnus Lindberg, ce realizează enorme hărți armonice și evoluții acordice ciclice pe principiul chacconei[1] (în *Joy*, *Cantigas*, *Corrente*, *Gran Duo, Clarinet Concerto*), Jonathan Harvey, ce construiește un mirific tărâm sonor, unde sursele acustice și electronice devin un tot unitar (*Bhakti*, *Madonna of Winter and Spring*, *Advaya*, *Body Mandala*) ori John Adams, abil prestidigitator stilistic și fin tehnician al planurilor sonore disjuncte și al metisajelor celor mai neașteptate[2] (*My Father knew Charles Ives, Chamber Symphony, City Noir*).

---

[1] Peter Szendy, *La pointe du style (à propos de* Joy*)*, în *Magnus Lindberg*. Les Cahiers de l’Ircam, Éditions Ircam – Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, pp.53-71

[2] John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, Faber & Faber, London, 2008

https://biblioteca-digitala.ro

Considerații finale

Subiectul dezbătut mai sus este departe de a se fi epuizat. Stăm pe un vulcan gata să erupă în fiecare clipă. Pe la colțurile legate cu grijă, dar umflate sub greutatea materialului, începe deja să se prelingă lava fierbinte a celor rămase nespuse. Crăpătura se lărgește și lava invadează totul. Cele rămase nespuse fagocitează tot ceea ce s-a spus. Se poate continua, desigur. Dar ne oprim aici, deocamdată, încheind cu un citat iluminatoriu, ce descrie *dilema modernistă* a lui Adorno: "Cum să creezi o unitate care să nu ascundă natura fragmentară și starea haotică a materialului muzical la îndemână, și care totuși să nu oglindească pur și simplu fragmentarea prin identificarea cu ea, ci să fie capabilă s-o întrupeze, s-o nege și s-o transceandă."[1]

Cred că aici se află *secretul delicvenței în muzica nouă după 1970*: prin *vaccinul* cu elemente din DMM, ea reușește să *întrupeze* fragmentarea, s-o *nege* prin crearea unei unități pe alt palier ontologic și s-o *transceandă* întru un sens înglobant, ecumenic.

SUMMARY

Dan Dediu:
Delinquency in New Music after 1970
An Immunological Approach to the Major-Minor *Dispositif*[2]

The present study starts from the idea that the use of certain elements of tonal musical discourse in the context of atonal serial music creates a complex issue of deviation from the

[1] "How to create a unity which does not conceal the fragmentary nature and chaotic state of the handed-down musical material and yet which does not simply mirror fragmentation through identification with it, but which is able to embody, negate, and transcend it.", în Max Paddison, *Adorno's Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p.158

[2] a French term coined by philosopher Michel Foucault

https://biblioteca-digitala.ro

aesthetic norm and from the canons of ontological purity in new music. Thus, using the concepts forged by Peter Sloterdijk, Byung-Chul Han, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, the present study offers an instance of interaction between two *dispositifs*: *the major-minor dispositif* (MMD), a complex corpus of materials within the tonal system, and *the atonal-serial dispositif* (ASD).

We also propose a dynamic way of understanding the aesthetics of new music in two phases of development: 1) the phase of rejection of the foreign body, of the immunological defence against what is not accepted and 2) the "vaccine" phase, which incorporates the enemy and neutralises it aesthetically. This latter phase may be assimilated to "delinquency" as a phenomenon of surreptitious fight against the ASD system.

The conclusion presents the six processes through which MMD may be inserted into ASD: *museification*, *mummification*, *vampirisation*, *zombification*, *babelisation* and *integration*. Each of them is defined and documented through edifying examples.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica – obiect transdisciplinar (III)

Nicolae Brânduş

Doctrina Transdisciplinarităţii se întemeiază pe următoarele postulate:

1. Existenţa în Natură şi în Cunoaştere a diferite Niveluri de Realitate;
2. Trecerea de la un Nivel de Realitate la altul se produce prin ruptură, aplicându-se logica Terţului inclus. Ca model al acestei teorii este expusă dihotomia dintre fizica clasică şi cea cuantică, unde legile fundamentale ale unui domeniu nu se mai aplică în celălalt.
3. Fiecare Nivel este ceea ce este deoarece toate există în acelaşi timp.

Între două Niveluri de Realitate se afirmă o „zonă de non-rezistenţă" care asigură trecerea informaţiei de la un nivel la altul şi care apare ca loc de inserţie a Sacrului în abordarea Realului. Între Realitate şi Real se stabileşte o distincţie fundamentală, Realitatea fiind obiect al cunoaşterii şi abordabilă conform metodei ştiinţifice, în timp ce Realul, pus între paranteze, ca [Tot Ce Există] rămâne prin definiţie ascuns cunoaşterii de tip ştiinţific. Ar fi, în esenţă, vorba despre fondul existenţial a tot ce apare într-un fel sau altul Conştiinţei. Fizicianul David Bohm consideră chestiunea a fi o formă de înţelegere mereu schimbătoare ce poate indica o realitate implicită ce nu este descriptibilă ori specificabilă în totalitatea sa. Autorul susţine în continuare că „Nemăsurabilul este ceea ce nu poate fi descris, înţeles sau numit prin orice formă de Raţiune." Acad. Basarab Nicolescu, referindu-se la inserţia Sacrului în procesul abordării Realităţii, îl defineşte ca „raţional şi neraţionalizabil". Autorul introduce noţiuni ca: „terţul ascuns"

https://biblioteca-digitala.ro

(alogic), „terţul inclus" (logic), „terţul tainic inclus"... Se pune problema Nivelurilor de Raţiune corespunzătoare Nivelurilor de Realitate şi a formalizării diferitelor sisteme logice care să ateste rigoarea unei cercetări ştiinţifice corecte. Doctrina Transdisciplinarităţii instituie o relaţie biunivocă între Obiectul şi Subiectul transdisciplinar, şi încă multe alte teme privesc dezvoltarea actuală a acestei metode epistemologice pe care le-am menţionat în studiile anterioare. Fiecare Nivel de Realitate corespunde unor grupuri de relaţii care definesc regiuni diferite ale acestuia. Totul este o mişcare nesfârşită şi indivizibilă iar fiecare „lucru" reprezintă un aspect invariant al acestei mişcări. Adevărul şi falsitatea, relevanţa sau irelevanţa sunt un act de percepţie al unei ordini foarte înalte („un adevăr în funcţiune", conform lui David Bohm).

Limbajul este o formă particulară de Ordine (conform aceluiaşi autor). O ordine de sunete, cuvinte, structuri de cuvinte, nuanţe ale exprimării şi ale gesticulaţiei etc. care susţin „curgerea fără restricţii a sensului" (pe care în cazul muzicii urmează sa-l desluşim). Mai departe, autorul menţionează că „evaluarea relevanţei este o sită în sensul în care implică o percepţie creatoare care ar urma să se dezvolte printr-o îndemânare de tip artizanal". Cercetarea teoretică emite ipoteze, şi anume aserţiuni privind funcţionarea unor anumite domenii ale Realităţii, verificabile experimental conform gradelor de adevăr sau fals. Teoriile privesc Lumea ca pe un întreg indivizibil, un flux universal de procese şi evenimente; sunt puncte de vedere care nu sunt nici adevărate şi nici false, ci clare în anumite domenii şi neclare când sunt extinse dincolo de acestea. Teoriile nu se echivalează cu ipotezele. Ele nu sunt descrieri ale Realităţii, ci forme de înţelegere mereu schimbătoare ce pot indica o Realitate implicită imposibil de a fi specificată în totalitatea ei. S-ar putea eventual stabili o similitudine între Nemăsurabilul, astfel definit şi imposibil de a fi descris prin orice formă de Raţiune, şi tradiţiile iniţiatice care îl consideră un „voal" care acoperă adevăratele Realităţi ce nu pot fi percepute prin simţuri şi despre care nu se poate spune şi gândi nimic (VID). În ce priveşte înţelegerea originală şi creativă din câmpul de măsură, este vorba despre o acţiune a Nemăsurabilului, altfel zis, a cauzei formative a tot ceea ce se

https://biblioteca-digitala.ro

întâmplă în Câmpul Măsurii prin simţuri şi prin minte. Mişcarea este considerată o noţiune primară iar lucrurile aparent statice „de sine stătătoare" sunt invarianțe ale mişcării continue. Ceea ce este, este procesul de devenire în el însuși (conform lui Ştefan Lupaşcu, un rezultat al echilibrului dintre contrarii, permanent fluctuant) iar toate entităţile precum obiectele, evenimentele, condiţiile, structurile etc. sunt forme abstrase din acest proces. David Bohm menţionează că ordinea explicită poate fi considerată ca un caz particular distinct al unei mulţimi mai generale de ordini implicite din care poate fi derivată. Observăm directa relevanţă a acestor consideraţii în ce priveşte studiul fenomenului muzical. „Lectura" acestuia primeşte noi şi interesante puncte de reper în desluşirea prezenţei sale în ordinea de fapte care îi susţin misterul.

Tranziţia de la un Nivel de Realitate la altul nu este logică, ci existenţială şi alogică, conform lui Basarab Nicolescu. Realitatea este în egală măsură o experienţă microfizică şi psihologică, între cele două stabilindu-se o relaţie de izomorfie. Ştiinţa, în aspectele sale cele mai originale, își asumă o calitate a comunicării poetice proprie unei percepţii creative a unor noi ordini. În acest sens intenţionăm a dezvolta analiza noastră privind fenomenul muzical şi anume în sensul surprinderii în desfăşurarea globală a acestuia a unei diversităţi de raporturi şi relaţii între elementele constituente. Acestea, urmând a fi descoperite şi urmărite în funcţionarea întregului proces. Cauzalitatea este doar unul dintre aceste relaţii şi raporturi. Fenomenul muzical este constituit din serii de momente şi percepţia întregului se face pas cu pas.

Analiza muzicală se aplică inevitabil la studiul textului muzical, notat sau nu într-o semiografie sau alta. În stadiul oral al acestei practici analiza se aplică asupra documentului sonor. După cum am menţionat anterior, partitura muzicală este elementul cel mai la îndemâna acestui demers analitic. Intenţionăm în primă fază să urmărim etapele acestui mod de abordare a operei muzicale şi să-l reconsiderăm prin prisma metodei transdisciplinarităţii. Este vorba despre abordarea unui fenomen complex care nu se limitează la textul finit. Ordinile înfăşurate care acţionează energetic în desfăşurarea procesului de formare în acelaşi timp şi care sunt percepute global în actul

https://biblioteca-digitala.ro

comunicării muzicale necesită o analiză mult mai fină şi mai complexă. Este de datoria noastră a ne îmbogăţi corpusul de criterii în mod creativ, când ne referim la ce reprezintă şi cum domeniul muzicii. Observăm că terenul ni se prezintă totalmente deschis, dar o nouă abordare, să-i zicem neconvenţională a acestuia va trebui sa dea seama de câteva rigori importante spre a nu deveni, aşa cum se prezintă de obicei lucrurile, o altă „beletristică de idei". Ar fi vorba despre texte care transcend poetica oricărui demers teoretic şi care, datorită „plasticităţii" metodei transdisciplinare (vezi Basarab Nicolescu) pot deveni un factor în plus de ordine explicită în ce priveşte studierea riguroasă a acestui fenomen, asigurându-i coerenţa ideatică internă. Se poate face proză despre orice, dar o metodă riguroasă de desluşire a energiilor interne (universale) care acţionează în formarea şi comunicarea acestui fenomen va trebui sa se supună unor rigori suplimentare Imaginarului (indefinita deschidere).

Teme precum text şi lectură, probleme de structură, structurare, talent, abilitate şi creativitate, energie formativă, evaluare critică, gest, complexitate, încărcătură semnificativă, „actualizare-potenţializare-starea T" (Şt. Lupaşcu), echilibru al contrariilor, mentalitate şi back-ground (cultural), surse şi grade de ocultare a acestora, creativitate şi producere de singularităţi şi evenimente rare, auto-consistenţă, hologramа şi scrierea întregului etc. se pot enumera printre multe altele, evident. Observăm încă de la această primă enumerare diversitatea şi complexitatea criteriilor pe care o analiză de tip transdisciplinar ar trebui sa o aibă în vedere. Lumea Imaginarului, care ar putea fi de drept considerată cea a Transdisciplinarităţii (şi nu numai, de sigur) şi măsura în care demersul nostru se plasează în această ordine de lucruri s-ar putea referi la un dat cheie implicat în acest proces şi anume meditaţia nemijlocită asupra operei muzicale, altfel zis, practica directă a formării şi redării ei. Este ceea ce am afirmat mai înainte privitor la Limbaj, ca o formă particulară de Ordine. Această practică directă şi nemijlocită a domeniului muzical se constituie într-o grilă existenţială în ce priveşte relevanţa sau irelevanţa unui demers analitic sau altul, un filtru, să-i zicem ontologic, de problematică.

https://biblioteca-digitala.ro

Unul dintre demersurile fundamentale ale aplicaţiei metodei transdisciplinare în lectura domeniului muzical este cel de a defini corect tăieturile dintre Nivelurile de Realitate care reprezintă domeniul. Observăm că problema muzicii se extinde indefinit pe multiple planuri iar fiecare Nivel de Realitate va trebui să se afirme în propriul său sistem de legi şi relaţii între elementele constituente. Va trebui iniţial să definim un set de tipuri de relaţii ce se pot afirma la un anume Nivel sau altul şi modul de funcţionare al parametrilor puşi în discuţie. Problema în sine necesită un studiu special. De primă importanţă ne apare asigurarea disjuncţiei corecte între Nivelurile de organizare (structurare) şi Nivelurile de Realitate legate de funcţionarea domeniului muzical. Conform lui Basarab Nicolescu există o diferenţă de fond între un sistem de legi şi relaţii (între parametri) acţionând în cadrul aceluiaşi Nivel de Realitate şi modul de structurare oricât de complex al acestora, şi conexiunile ce se stabilesc între două Niveluri de Realitate privind validitatea legilor dintr-un Nivel în celalalt. Unde şi cum se produce ruptura (alogică, existenţială) între Niveluri şi cum ne plasăm ca actanţi în crearea acelui Timp şi Spaţiu muzical în desfăşurare? În ce măsură serii de evenimente apar în comunicarea muzicală în relaţii de cauzalitate, de contiguitate sau aleatoriu (întâmplător)? – ca să dăm doar câteva exemple. Cărei forme de Raţiune ne supunem spre a înţelege Mişcarea Universală, acel Tot al Plenitudinii Lumii şi al Ordinii ei? Evident, „aventurilor" Terţului – conform metodei Transdisciplinarităţii. Ar fi poate o chestiune esenţială de care ar trebui să se ocupe muzicologia şi, mai ales, pregătirea artistică a actanţilor în domeniu. Adâncirea culturală a actului comunicării muzicale, vizând resorturile interne decisive ale funcţionării acestei practici artistice va fi incontestabil în măsură să deschidă zone poate nebănuite (încă) ale sensului inclus în gestul comunicării muzicale şi să pună în fapt o problemă de fond privind o civilizaţie de tip aural despre care am mai pomenit în varii contexte privind Cântarea. În mod evident, filosofia lupasciană ne poate furniza câteva direcţii importante de abordare privind integrarea contrariilor, antagonismul contradictoriu, echilibrul riguros între polii contradicţiei, dintre actualizare şi potenţare, între eterogenizare şi omogenizare

https://biblioteca-digitala.ro

care, în concepţia autorului, reprezintă „principiul formator al oricărei sistematizări". Problema priveşte atât aspectul formativ al operei muzicale cât şi cel performativ (interpretativ). Adică, configurarea iluziei (obiectul comunicării artistice). La SACEM am găsit odată un afiş pe care scria: „Să-i ajutăm să trăiască pe cei ce ne ajută să visăm". Un vis lucid, aş zice, precum în practicile yoga...

Determinismul în timp nu este singura formă de raportare sau raţiune, după cum am arătat. Pot fi relevante şi alte ordini spre a forma legi. David Bohm menţionează: „întreaga ordine implicită este prezentă în orice moment; legea structurii leagă aspecte cu diferite grade de explicitare şi nu este determinată de timp (...). În hologramă şi în experimentele de tip cuantic nu există nici o cale de a reduce ordinea implicită la un tip mai fin de ordine explicită". Am discutat mai pe larg aceasta problemă în întâlnirile anterioare. Remarcăm întrucât cele menţionate pot deveni un model de analiză a fenomenului muzical. Trebuie pusă corect problema, aş zice, de ordin existenţial, a formării, structurării şi comunicării fenomenului muzical aşa cum se petrece conform relaţiei dintre Obiectul şi Subiectul Transdisciplinar şi cum se poate avea un acces global, bine definit, în lumea acestei arte. A raţiona este o percepţie prin intermediul minţii. Practica directă a domeniului muzical se constituie ca un filtru de competenţă în orientarea analizei. Studiem o Realitate aptă a fi supusă cercetării raţionale iar zonele de non-rezistenţă de inserţie a Sacrului vor fi tratate în alte capitole ale cercetării întreprinse. Oricum, dacă am lua într-o primă instanţă decizia de a stabili în discursul muzical două Niveluri de Realitate va trebui să ne referim la dihotomia dintre textul muzical şi gestul performativ. Domeniul muzical se constituie concomitent pe ambele Niveluri de Realitate în curgere neîntreruptă. Cum? Rămâne de văzut. Ca şi in cazul altor prezumptive Niveluri de Realitate. Am putea afirma că domeniul Muzicii poate fi gândit ca o oglindă fidelă a Universului, de unde poate şi o anume insistenţă în a repune în discuţie ipoteza Civilizaţiei de tip Aural. Adâncimile sondării aurale a Universului, interior şi exterior – spre a adopta clişee în uz – sunt departe de a fi explorate şi, mai ales, conform unor metodologii adecvate. Se poate presupune (conform lui David

https://biblioteca-digitala.ro

Bohm) ca înăuntrul tuturor mulţimilor de Ordine implicită se află o totalitate de forme cu un tip aproximativ de recurenţă, stabilitate şi repetabilitate. Acestea sunt cele care apar mai mult sau mai puţin simţurilor şi aceasta se produce când aducem Conştiinţa în universul nostru de discurs şi arătăm că materia şi conştiinţa pot sa aibă în comun această ordine explicită. Basarab Nicolescu demonstrează prin instituirea Obiectului şi Subiectului transdisciplinar modul în care această relaţie izomorfică are loc. Sunt direcţii esenţiale de urmărit în cercetarea noastră. Odată stabilite corect tăieturile dintre Nivelurile de Realitate în care fiinţează muzica şi care în desfăşurarea fenomenului acţionează concomitent, va fi interesant a stabili o ordine şi o ierarhie (non-ierarhică!) a producerii operei muzicale prin curgerea neîntreruptă, desfăşurată a acestor entităţi în vederea configurării spaţiului şi timpului muzical. A-i conferi sensul.

Toate la un loc, în perspectivă.

SUMMARY

Nicolae Brânduș:
Music – A Transdisciplinary Object (III)

As a sequel to his first two interventions on Music – A Transdisciplinary Object in the *Muzica* Magazine, in the present article the author develops the key ideas previously enunciated regarding a transdisciplinary reading of Music as artistic and cultural phenomenon, analysed according to the latest research initiated by Academician Basarab Nicolescu in the field of general epistemology. The present study presents several new criteria of study in musical communication and establishes a number of principles in considering and reconsidering certain categories that are part of the traditional corpus of data in a standard musical analysis. The author also relies on physicist David Bohm's research on music.

https://biblioteca-digitala.ro

Etape premergătoare pătrunderii domeniului electronicii în muzică

Roman Vlad

Consemnată istoric la mijlocul secolului trecut, apariţia muzicii electronice – rod al muncii riguroase şi tenace a unor cercetători-acusticieni şi compozitori ce au încercat şi au reuşit să impună în timp un nou univers sonor – reprezintă deschiderea cu impact maxim în evoluţia artei sunetelor.

Tratatele de specialitate menţionează încă de la începutul secolului XX existenţa unor creatori cu adevărată chemare pentru identificarea unor soluţii inedite de transformare permanentă a artei sunetelor, făcând posibilă depăşirea limitelor sale în multiple direcţii expresive.

În 1907, cunoscutul pianist şi compozitor Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) propunea, în lucrarea sa *Proiect pentru o nouă estetică muzicală*, un stil „din toate experienţele trecutului şi din toate experimentele actuale”[1] şi prezenta diferite inovaţii, unele utilizate în creaţia sa, ca dinamofonul, aparat electronic ce producea timbruri inedite.

Remarcabilele profeţii ale lui Busoni s-au adeverit imediat după cel de-al II-lea război mondial. Compozitorii moderni şi contemporani au fost stimulaţi, prin diversitatea tendinţelor, prin multitudinea soluţiilor propuse, să-şi creeze limbajul, tehnica şi stilul propriu. Alături de Busoni, trebuie amintit filozoful Francis Bacon (1561-1626), care anticipase în lucrarea *Noua Atlantidă* (1624) existenţa unor sunete cu timbruri noi şi transmiterea lor prin „tuburi” la distanţă şi Jean-Baptiste Delaborde (1730-1777), inventatorul clavecinului electric (1761) şi a numeroase dispozitive muzicale, realizate cu ajutorul unor resorturi, greutăţi, a presiunii pneumatice etc., unul dintre acestea fiind Panharmonicul, orchestră mecanică pentru

[1] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000, pg. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

care Ludwig van Beethoven a scris în 1813 lucrarea *Victoria lui Wellington*.[1]

Odată făcută legătura dintre electricitate şi sunet, respectiv a inventării telefonului, de către fizicianul american de origine engleză Graham Bell şi a fonografului, realizat în 1878 de americanul Thomas Edison, tratatele de specialitate amintesc o serie de aparate menite să transmită, să înmagazineze şi să reproducă materialul sonor, imediat sau după mult timp de la imprimarea sa. Telarmoniul (dinamofonul), inventat de Thaddeus Cahill în 1906 – considerat de unii specialişti ca primul sintetizator, pentru obţinerea registrului său timbral pe baze electronice – a făcut posibilă transmiterea unui concert instrumental „în direct" la mare distanţă, respectiv câteva sute de km. Ştiind că instrumentul avea o greutate mai mare de 200 de tone, era extrem de voluminos, iar posibilităţile sale nu pot fi comparate cu cele ale unui computer actual, putem aprecia saltul spectaculos realizat de aparatura electronică, în aproximativ 100 de ani.[2]

Electronica pătrunsese, deci, în muzică, la începutul secolului trecut, nu numai prin excepţionalele posibilităţi aduse de tot ceea ce însemna apariţia şi diversificarea modalităţilor de difuzare a muzicii, dar şi în instrumentaţie, domeniu în care s-a impus în dublă ipostază: a simplificării mecanicii obişnuite, clasice, cazul orgii şi a inventării de noi instrumente. Se încerca după 1925[3] atât obţinerea unor noi timbruri, cât şi realizarea coloritului orchestral clasic pe baze electronice, prin aceasta înţelegându-se obţinerea de noi sonorităţi, folosind aparate ce funcţionează graţie mişcării în corpuri a electronilor şi ionilor, a câmpurilor magnetice, care pot fi manevrate astfel încât să amplifice semnalele electrice şi să facă posibile procese de acumulare şi transmitere de informaţii.[4] Se va înţelege faptul că

---

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey. *Music since 1945*, New York., Schirmer Books, an Imprint of Macmillan Publishing Company, pg. 107.

[2] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op.cit., pg. 107.

[3] *La Musique 2, Larousse*, ouvrage publié sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Librairie Larousse, 1965, pg. 42.

[4] *Mic dicţionar enciclopedic*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1972, pg. 325.

https://biblioteca-digitala.ro

acele instrumente branşate la reţea (vibrafonul), la care sunt ataşate aparate de tipul microfonului şi amplificatorului (chitara electrică) sau cele dotate cu motor electric ori a căror registre sunt controlate de electromagneţi, sunt electrice, iar electronice sunt cele care au în componenţă aparate care transformă oscilaţiile electrice, cu ajutorul unor membrane (difuzorul), în vibraţii mecano-acustice.[1] Un astfel de aparat este trioda, construită să poată transforma o mişcare vibratorie amortizată (ca aceea a diapazonului sau a corzilor pianului) în mişcare vibratorie întreţinută (ca la instrumentele cu coarde, în cazul susţinerii atacului cu arcuşul).[2]

Numeroasele încercări făcute, de cele mai multe ori de oameni de ştiinţă pasionaţi de muzică, au dus în timp la inventarea unor noi instrumente, construite pe baze electronice. Dintre acestea menţionez: Trautoniumul, creat de germanul Oscar Sala, pentru care au compus Richard Strauss şi Paul Hindemith, Electrofonul, inventat de conaţionalul său Jorg Mager[3] şi Undele Martenot, construit, în 1917, de pianistul şi compozitorul francez Maurice Martenot şi brevetat după 11 ani, când inventatorul său l-a prezentat public la Opera din Paris.[4] Acest instrument, de forma unui paralelipiped dreptunghic, legat la un difuzor are o claviatură cuplată la un aparataj alcătuit din acumulatori, ce furnizează energia electrică, rezistenţe şi potenţiometre. Instrumentistul transformă prin tastare energia electrică în oscilaţii mecanice, respectiv în vibraţii, deci sunete. Prin glissarea unui „ruban" (panglică), prins de arătătorul mâinii drepte, obţine microintervale şi diferite efecte, dintre care cel mai folosit este glissando, iar prin folosirea unei pedale reglează intensitatea. Interpretul are şi posibilitatea schimbării coloritului timbral, prin acţionarea unor butoane plasate într-un sertar de sub claviatură, legate de filtre ce absorb diferenţiat armonicele sunetului de bază.[5]

---

[1] *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1420.
[2] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit., pg. 1422.
[3] *La Musique 2,* op. cit., pg. 42.
[4] *La Musique 2,* op. cit., pg. 364.
[5] Bărbuceanu, Valeriu, *Dicţionar de instrumente muzicale,* Bucureşti, Teora, 1999, pg. 269.

https://biblioteca-digitala.ro

Timbrul aparte, posibilităţile expresive ale acestui instrument muzical electronic şi faptul că răspunde exigenţelor creatorilor şi interpreţilor se datorează utilizării perfecţionate, faţă de inventatorii precedenţi Hugoniot şi Theremin, a fenomenului de bătaie dintre două unde de frecvenţă înaltă, pentru a obţine o a treia, diferenţială şi audibilă, atunci când frecvenţa sa este mai mare de 20 de perioade.

Dacă instrumentul electronic inventat de Theremin, de exemplu, avea triode pe post de oscilatori – care emiteau curent de frecvenţă înaltă, unul fixă, celălalt cu frecvenţă variabilă – şi o antenă, iar obţinerea sunetelor era destul de anevoioasă, interpretul trebuind să-şi folosească şi propriul corp ca antenă, consider interesantă explicarea, chiar sumară, a felului în care Martenot şi-a construit instrumentul. Acesta obţine variaţii de frecvenţă printr-un dispozitiv format dintr-o bobină de autoinducţie, cuplată în mod variabil de o a doua bobină legată de grila unei lămpi. La bornele primei bobine este conectat un condensator variabil, ale cărei „armături sunt formate din capetele unor şuruburi fixate pe o bară de alamă şi o bandă metalică. Fiecărei poziţii a benzii îi corespunde o anumită valoare pentru condensatorul astfel obţinut, de unde rezultă un anumit reglaj al oscilaţiilor lămpii”.[1] Se obţine un sunet de formă sinusoidală, deci lipsit de armonice, căruia inventatorul a reuşit să-i schimbe forma şi să-l îmbogăţească cu armonice. Acestea, rezultate din interferenţa dintre cele două unde, ar fi fost parazitare în cazul unei amplificări, dar sunt în cazul de faţă extrem de benefice şi fac posibilă obţinerea de timbruri noi, fie asemănătoare cu cele ale instrumentelor tradiţionale, fie absolut originale.[2]

Inventat de un muzician cucerit de electronică şi de posibilităţile sale, Undele Martenot, instrument electronic de mare forţă expresivă a fost utilizat în creaţia lor de mulţi compozitori, începând cu Dimitrios Levidis (creator francez de origine greacă, 1886-1951), care a scris chiar în 1928, anul prezentării publice a instrumentului, cum am arătat, lucrarea *Poème symphonique.*[3] Olivier Messiaen (1908-1992) a folosit

[1] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit. pg. 1429.
[2] Idem.
[3] Bărbuceanu, Valeriu, op. cit. pg. 269.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru prima dată Undele Martenot în lucrarea *Fête des belles eaux*, comandată pentru Expoziţia Universală din anul 1937, pentru ca apoi, apreciind originalitatea şi frumuseţea crudă a timbrului său, să-l includă în toate formaţiile lucrărilor sale pentru orchestră.[1] Instrumentul este folosit de Arthur Honegger[2] în oratoriul *Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935, pe textul poemului dramatic al poetului Paul Claudel, ca şi în numeroase alte piese de diverşi autori, între care se remarcă *Concertul pentru Unde Martenot*, 1947, de André Jolivet (1905-1974), compozitor care încă din 1936 scrisese pentru acest instrument *Danse incantatoire* pentru orchestră, două Unde Martenot şi şase percuţionişti.[3] În concertul de care aminteam, compozitorul foloseşte sonoritatea particulară şi posibilele efecte, reuşind să descopere întreaga bogăţie expresivă a instrumentului electronic, devenit „interpret al invizibilului şi inefabilului".[4] În excepţionala prezentare a lucrării, Antoine Goléa consideră Undele Martenot ca fiind o voce misterioasă, inefabilă şi conchide: „Tratând astfel Martenot-ul, Jolivet se bazează pe natura surselor instrumentului care participă, prin originea lor electrică, la vibraţia universală".[5]

În 1944, sunt semnalate primele încercări de muzică electronică bazate pe o aparatură rudimentară, urmate imediat de înfiinţarea studiourilor specializate de la Radiodifuziunea Franceză, 1948, şi apoi de Studioul de Muzică Electronică din Köln, 1951[6]. Dacă la Paris s-a pornit de la sunetul complex, brut, din natură, în Germania se lucra cu sunetul pur, electronic, rezultat al oscilaţiilor electrice, transformate cu ajutorul unor membrane, respectiv difuzoare, în vibraţii. Din anul 1954, a început să se lucreze, la Köln, sub conducerea lui Herbert Eimert, cu generatoare de sunete electronice şi apare termenul de muzică electronică. În timp, în ambele cazuri, s-a obţinut un material având calităţi artistice, care a putut fi „integrat în lucrări

[1] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 312.
[2] Idem, pg. 232.
[3] Idem, pg. 246.
[4] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit. pg. 1156.
[5] Goléa, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol.II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, pg. 277.
[6] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

nu ca un nou ornament al unei noi gândiri muzicale independente, ci ca element de compoziţie”.[1]

Diversitatea soluţiilor componistice, de multe ori contradictorii de la o lucrare la alta, au dus la accentuarea fenomenului de respingere a muzicii contemporane de către marele public, care, în mare parte, reneagă valorile prezentului şi se îndreaptă spre muzica trecutului. Specialiştii arată că dacă până în sec. al XIX-lea compozitorul era înţeles şi susţinut de public, odată cu romantismul apare acea respingere care s-a accentuat în timp, astfel încât „divorţul” dintre public şi creator a devenit o caracteristică a vieţii muzicale moderne şi contemporane.[2] Creatorii au desigur atitudini diferite la respingerea muzicii lor. Unii consideră că vor fi înţeleşi peste ani, alţii cedează şi încearcă să stabilească punţi de legătură cu publicul, cu riscul de a diminua valoarea creaţiei lor. Consider că adevăratul artist, nu-şi va modifica traseul creator, ci va merge pe drumul său, încercând poate să-şi explice muzica, să arate ce şi-a propus şi cum a realizat. Este un demers complex şi necesar, mai ales atunci când muzica este rodul îmbinării cu rezultatele unor descoperiri ştiinţifice, a utilizării unor aparate extrem de sofisticate.

Sarcina compozitorului în zilele noastre este evident dificilă, ţinând cont de bogăţia resurselor prezentului, în care excepţionalele mijloace tehnice îmbogăţesc zestrea trecutului, validată de opusuri şi tehnici de lucru remarcabile.

Am convingerea că muzicienii sunt conştienţi de faptul că evoluţia muzicii în ultima sută de ani o plasează, prin imensitatea materialului sonor şi multitudinea metodelor de lucru ce stau la dispoziţia compozitorilor, la un nivel atât de complex, încât actul creator este foarte dificil. Artiştii cu adevărată vocaţie vor face ceea ce, de altfel, s-a întâmplat de-a lungul istoriei, respectiv vor împleti într-o măsură mai mică sau mai mare moştenirea lăsată de generaţiile trecute cu noul, care în prezent este strâns legat de cuceririle uimitoare ale ştiinţei, pe care vor trebui să şi le apropie, să le înţeleagă şi să le folosească.

---

[1] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit., pg. 1421.
[2] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit., pg. 1096.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Roman Vlad:
Stages that Preceded the Ingress of Electronics in the Field of Music

Historically recorded at the middle of the last century, the advent of electronic music – the fruit of the rigorous and tenacious work of several acoustic researchers and composers who tried and, in time, succeeded in creating a new universe of sound – was the maximum impact break in the evolution of the art of sounds.
As early as the beginning of the 20th century specialised treatises mention the existence of certain creators with a true calling in discovering original solutions to transform the art of sounds permanently, enabling it to transgress its limits in multiple directions of expression.
In 1907, the famous pianist and composer Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) proposed, in his *Sketch of a* **NEW** *Aesthetic of Music*, a style made "of all the experiences of the past and of all present experiments" and presented various innovations, some of which he used in his own creation, such as the dynamophone – an electronic device that produced original timbres. Busoni's remarkable prophecies came true just after World War II.
The telharmonium (dynamophone), invented by Thaddeus Cahill in 1906 – considered by some specialists to be the first synthesiser, as it obtained its timbre register electronically – made possible the transmission of a live instrumental concert at a great distance, namely several hundred kilometres.
The numerous attempts made more often than not by music-loving scientists led in time to the invention of new instruments, built on electronic principles. Among them we mention: the Trautonium, created by German physicist and composer Oskar Sala, for which Richard Strauss and Paul Hindemith composed, the Electrophone, invented by his conational Jorg Mager, and the ondes Martenot, built in 1917 by French pianist and composer Maurice Martenot and patented eleven years later, when its inventor presented it publicly at the Paris Opera House.

https://biblioteca-digitala.ro

PUNCTE DE VEDERE

De la începutul anului 2016, redacția Revistei Muzica a declanșat această cercetare, sub forma invitației la o corespondență deschisă cu compozitori membri ai U.C.M.R. – autori de muzică simfonică, de cameră, electronică, vocală, corală sau de jazz. Rubrica va continua atât timp cât vom primi răspunsuri la cele trei întrebări pe care le-am lansat, aflate în strânsă legatură una cu alta.

Ce înseamnă arta pentru dumneavoastră? Cum vedeţi rolul ei acum în secolul XXI? De ce scrieţi muzică, care este motivaţia dumneavoastră atunci când creaţi ceva?

Irinel Anghel

Corneliu Dan Georgescu

Pentru mine arta înseamnă centrul vieţii, *adevăratul centru al vieţii, esenţa ei*. Aici găsesc totul: detalii sensibile şi principii generale, sentimente şi matematică, frumuseţe şi obiectivitate, libertate şi sistematică, religie şi filozofie, haos şi ordine, emoţii şi algoritmi, decepţii, consolare şi încurajare, vis şi împlinire. Tot ce nu este artă (într-un sens foarte general, greu de explicat în câteva cuvinte, deoarece eu văd de fapt arta cam peste tot: în

https://biblioteca-digitala.ro

natură, pe stradă, într-un om) mi se pare sărac, neconvingător, un fel de schiţă sau reziduu al unei arte ce încă nu s-a conturat sau s-a dizolvat deja.

M-am referit acum la "arta existentă permanent şi pretutindeni". Referitor la "arta cu statut oficial de artă": pe de o parte nu am prejudecăţi, pot – sper – înţelege şi aprecia, "gusta" destul de multe, de la jazz la muzică etnică exotică sau muzică electronică, de la Perotinus la Mozart, Mahler, Ablinger, Beatles sau Lady Gaga, de la teatrul antic la experimentele neo-dadaiste, de la pictura clasică la cea naivă, abstractă, suprarealistă, op-art - sau forme încă "ne-omologate" ca artă. Nu văd de ce ar trebui să mă limitez la un gen sau stil sau formă de artă anume (muzică, pictură, arhitectură, film etc.). Pe de altă parte, nu amestec aceste lucruri, ci am preferinţele şi ierarhiile mele clare referitoare la funcţionalitate sau calitate estetică, sigur că în mare parte subiective, dar şi motivabile obiectiv. Deci nu pledez pentru un "amestec omogenizant" ci pentru maximă diversitate şi o "diferenţiere liberă".

Precizez că diferenţierea o înţeleg nu între genuri şi stiluri (noţiuni oricum variabile) ci *la nivelul scopului, "ethos-ului" artei respective*; dacă mă interesează fiecare obiect artistic, nu înseamnă că ele "îmi spun" acelaşi lucru.

Un exemplu referitor la ce poate însemna arta. Ion Luca Caragiale scria unui prieten într-o scrisoare din Berlin (unde a trăit în exil voluntar din 1905 până la moartea sa din 1912) referitor la ştirea descoperirii unei a zecea simfonii beethoveniene, desigur neconfirmată: "Pariez că o să plângem amândoi când om auzi această a zecea minune". Ne putem întreba, ce anume poate face pe un scriitor inteligent, lucid, cultivat, modern, cu un viu simţ critic, să plângă ascultând muzică - a unei muzici clasice în care, cam în aceiaşi perioadă, Strawinski nu va vedea decât o "foarte eficientă orchestraţie"? Evident că nu vreun sentimentalism, pe care el îl dispreţuia explicit la Chopin, ci cu totul altceva. Poate o anumită coerenţă, nobleţe, armonie, poate se simţea copleşit de ceva supraomenesc de frumos. Fără a încerca să explic ceva: nu cred că cineva "ar putea plânge" (în sens simbolic desigur – este vorba doar de o participare afectivă extremă) ascultând muzică de Webern sau asistând la un spectacol neo-dadaist. Ceea ce vreau să spun este că eu pot înţelege ce "îi spunea" lui

https://biblioteca-digitala.ro

Caragiale muzica lui Beethoven, dar pot accepta atât faptul că există oameni care nu vor înţelege asta niciodată cât şi acel *altceva* "spus" de Webern sau de neo-dadaism.

Privitor la rolul artei şi la ceea ce numim azi artă voi porni de la o întâmplare relatată în presa germană recentă: o femeie de serviciu, făcând curăţenie într-un muzeu, a distrus şi dat la gunoi opera de artă modernă a unei artiste din Mannheim, operă constituită în mare parte din hârtie metalizată de ambalaj uzată. Pentru femeia de servici era vorba de gunoi... Desigur că toţi au fost scandalizaţi. Cum a reacţionat însă artista? Foarte semnificativ: după o primă indignare*, a decis să includă şi coşul de gunoi cu resturile opere sale într-o nouă variantă a acesteia*, opera ei devenind astfel spontan un fel de "work in progress". O experienţă asemănătoare a trăit-o de mai multe ori Joseph Beuys (căruia neştiutorii i-au "curăţat" petele de grăsime sau murdărie – deci opera sa - de pe diferite suprafeţe), de asemenea, Marcel Duchamp, iniţiatorul ideii "objet trouvé". Lăsând la o parte orice ironie facilă, nu este nimic nou în faptul că principiul "ready-made" (aplicat consecvent de ex. în anii 1960 şi de C. E. Arămescu în ale sale montaje de deşeuri electronice plus alte resturi, găsite pe plajele Floridei) foloseşte de multe decenii obiecte uzuale banale ca opere de artă, ceea ce implică o anumita experienţă din partea publicului – nu mai conteaza obiectul în sine, nici măcar cadrul prezentării lui (scena, muzeul), ci felul în care trebuie să fie el privit. Nu este departe de ceea ce afirmam mai sus: arta *poate* fi văzută peste tot. Ne putem pune întrebarea, dacă (mai) există totuşi ceva, ce ar fi specific doar artei? În această *nediferenţiere* nu văd întotdeauna o eliberare, ci o oarecare nivelare şi un *alt fel* de indirectă constrângere, un anumit nou manierism. Eliberarea ar consta în aceea că eu pot *să-mi aleg obiectele cărora le acord o valoare estetică*, constrângerea, în aceea ca *sunt atras să prefer obiecte bizare, neobişnuite, propuse cu scopul de a şoca.* Cu cat mai agresiv şocul, cu atât mai bine. Odată acceptat principiul, am nevoie de şocuri din ce în ce mai violente – cam ca în cazul unei *drogări.* Dar poate că cel puţin o anumită artă a avut adesea şi această dimensiune. M-am referit la arta plastică, dar şi în muzică, diferenţa între un "zgomot declarat intenţionat muzică" şi

https://biblioteca-digitala.ro

acelaşi “zgomot natural” nu constă adesea decât în modul de percepere.

Deci arta cunoaşte deja mari schimbari, unii dintre noi vor trebui să renunţe la multe prejudecăţi, dar pentru cine este destul de flexibil, va exista întotdeauna *un anumit fel de artă*. Alături de “deprofesionalizare”, “standardizare”, de “diletantism” creator senzorial, se implică azi în artă mai multă tehnică sau ştiinţă abstractă. Dar: nu vom găsi la tot pasul o “artă majoră”. (Este vechea mea pasiune pentru ierarhizări...) Nu aş încerca să definesc aici ce înţeleg prin “artă majoră”, nu cred însă că ea a fost vreodată ceva de găsit la tot pasul şi nici nu va fi. De fapt, arta a atins culmile ei doar în anumite epoci şi centre culturale, unde a beneficiat de condiţii speciale (inclusiv un public avizat), s-a “profesionalizat”; de acolo a radiat apoi în toată lumea, s-a dizolvat, îmbogăţit şi degradat, “deconstruit”, pentru a înflori eventual altundeva din nou, altfel. Ritmul construcţie-deconstrucţie relevă faptul că orice distrugere presupune o construcţie prealabilă: trebuie să ai ce să distrugi, cu cât mai valoros, cu atât mai atrăgătoarea distrugerea. Se impun însă astfel fără voie noi convenţii; iar comparaţia “noilor” convenţii cu cele “vechi” nu pare să fie întotdeauna în favoarea primelor. Mai evoc doar faptul că “nou” şi “vechi” sunt noţiuni foarte relative - doar noutatea lui “acum, aici” nu este relativă.

In concluzie, cred că rolul a ceea ce numim artă este azi foarte diversificat. Nu este uşor să definim ce înţelegem prin funcţiile clasice de “distracţie”, “decorativ”, “educaţie”, “meditaţie”, “catharsis”, “stimulant”, “evaziune”, “instrumentalizare” etc. dar cred că avem nevoie de toate acestea. Nu toţi însă... eu vorbesc doar pentru mine.

De ce compun? Este întrebarea cea mai grea, pentru că înţeleg să profit de ocazie pentru a face o introspecţie – un fel de răfuială, nu atât cu lumea şi colegii (asta o voi face pe larg cu altă ocazie...) cât cu mine însumi. Aici am nu numai un raspuns, ci mai multe.

(1) Cel mai primitiv (dar nu mai puţin adevărat): *pentru că nu pot face altfel*. Trebuie să precizez că eu nu prea fac deosebire între compoziţie, film, muzicologie, fotografie, expuneri etc. toate sunt pentru mine *compozitii*, care pleacă de la un fel de revelaţie şi presupun o muncă de realizare. Dacă

https://biblioteca-digitala.ro

revelaţia “vine de-a gata”, realizarea îmi aparţine. Nu odată realizarea “a mutilat” revelaţia... dar nu sunt un spontan, dimpotrivă. Nu înteleg cum se poate trăi fără *a construi* ceva. Eu port permament în mine câteva idei, la care “lucrez” în orice context. Spontaneitatea “mă farmecă”, dar nu pot ramâne la ea...

(2) Eu pun aici toate forţele de care dispun, intelectuale, fizice, cunoştinţe tehnice sau simţiri empirice, ca şi cum viaţa mea însăşi ar depinde de asta. Este un fel de sinteză a tot ceea ce simt, ştiu şi pot face eu într-un anumit moment. Şi *am nevoie* de aceste sinteze... chiar dacă “mă joc”. Nu aş putea explica de ce iau acest lucru atât de în serios. Din păcate, nu pot trece cu vederea faptul că rezultă de cele mai multe ori ceva ce nu mă reprezintă decât extrem de aproximativ şi simplificat - între altele, şi pentru că “alerg” după lucruri, proiecte nerealizabile. *Dar numai asemenea proiecte mi se par interesante...*

(3) De ce mă complic la nesfârşit cu tabele, perfecţionări ale unui algoritm, alternanţe de simetrii şi asimetrii în cadrul *sectio aurea*, pe care nu cred că le percepe cineva, când aş putea compune simplu şi repede ceva “de mare succes”? Ar fi o ipocrizie că afirm că numai pentru mine fac asta, deşi nu neg asta. Ştiu prea bine că nu există vreo instanţă (“comisie”...), nu numai capabilă să aprecieze obiectiv ceea ce fac, dar nici măcar interesată să o facă. Fiecare are alte treburi, mai importante... Dar cred că şi acel 1% ce se percepe poate însemna ceva pentru câţiva oameni – şi asta îmi ajunge.

(4) De ce nu “raman la un stil”, de ce am compus, alături de “lucrări serioase” şi lucrări folclorice (“ne-serioase”...)? Şi încă şi azi, în secolul XXI, provocând consideraţii condescedente ale unor colegi şi elogii anacronice de tipul “valorificarea arhetipurilor noastre folclorice” sau “interesante combinaţii de culori”. Nu vreau să distrez pe nimeni cu “interesante combinaţii de culori”, cu muzica pe care o scriu, iar *arhetip* înseamnă pentru mine altceva. Intenţia mea în domeniul neo-folclorismului este să contruiesc treptat un fel de momument documentar al unui bun cultural care, sub forma comercializată actuală, nu mai există practic. Este o atitudine post-modernă şi un fel de arheologie: “operez” cu elemente muzicale pre-existente, cu “cioburi de oale antice”... Dar este un joc sau un exerciţiu complex, cât se poate de “serios”.

https://biblioteca-digitala.ro

(5) Au existat şi motive ocazionale, impulsuri venite din afară. Au apărut câteva persoane în viaţa mea (şi recunoştiinţa mea faţă de aceste persoane este fără margini), adevăraţi "îngeri păzitori," care m-au îndemnat *să realizez ceva*, persoane cărora le datorez nu numai o serie de lucrări, care altfel nu ar fi existat, dar şi o evoluţie interioară şi noi idei, deoarece realizarea unei idei atrage alte idei. Din discreţie nu vreau să mă refer la colegi activi azi (deşi unii se pot recunoaşte aici), o fac numai referitor la persoane dispărute dintre noi: una dintre ele se numeşte Monica Alexandrescu şi este foarte probabil cu totul necunoscută celor mai mulţi. Ei îi datorez finisarea şi publicarea seriei de studii în jurul temei muzicii atemporale, a arhetipurilor muzicale, a flexibilităţii sintactice si a sistemelor melodice, preocupare care ar fi rămas altfel platonică. (De fapt, cam acesta este "stilul meu", dacă sunt lăsat de capul meu.) Fostului meu prieten Liviu Glodeanu îi datorez impulsul de a compune opera "Model Mioritic", una dintre cele mai radicale compoziţii ale mele pe linia arhetipal-atemporală. Nu am răspuns însă decat rareori la solicitări care nu corespundeau unor intenţii ale mele.

(6) Dar compun şi pentru că am iluzia că "am ceva de spus"... Fără această iluzie, celelalte puncte menţionate aici nu ar fi condus nicaieri. În orice caz, nu am avut niciodată interes "să fac şi eu ce fac alţii pentru că este la modă" (serialism, aleatorism, spectralism), dimpotrivă, am dorit să mă distanţez. Iar post-modernismul este pentru mine nu o modă, dorinţă de a pastişa, jongla virtuos cu citate, ci un fel de a gândi – cu totul independent de orice modă, epocă, zonă. De fapt, singurul mod de a gândi într-adevăr liber. Că nu prea interesează pe nimeni ceea ce "am eu de spus" nu mă afecteaza prea mult: *această indiferenţă combinată cu neînţelegere îmi asigură o anumită libertate pe care o preţuiesc mai mult decât orice altceva.*

(7) Şi, în fine: compun pentru că am impresia (nu rareori confirmată) că *aş putea oferi şi altora unele idei bune, puncte de plecare pentru propriile lor idei viitoare*. Este bucuria de "a da ceva". De altfel, fiecare dintre noi oferă asta celorlaţi, chiar dacă nu o face conştient.

Neckarsteinach, februarie 2016

https://biblioteca-digitala.ro

Maia Ciobanu

Cuvântul "artă" ar trebui igienizat, a trecut prin mult prea multe. S-a plimbat cu tot felul de persoane, în te miri ce condiţii şi s-a încărcat cu reziduuri toxice. Inducând automat şi fals presupunerea de altitudine ideatică a discursului care-l înglobează, a devenit o reţetă de emitere a unor păcăleli subţiri, purtând un aer intelectual intimidant.

Ca în toate cazurile în care folosim marile cuvinte, ar trebui, în mod normal, să scriem mai întâi pe acestea "fragil, a se manipula cu grija" şi să ne ferim de definiţii.

Din fericire, acum nu e vorba de a construi o cutiuţă în care să înghesuim acel ceva esenţial, inefabil, exploziv pe care îl numim artă, ci doar să exprimăm şi (din păcate) să definim relaţia perfect subiectivă pe care o avem cu acesta.

Sunt toate condiţiile pentru a eşua. Sunt toate condiţiile pentru a spune, cu sinceritate, vorbe ce din coadă or să sune (sau nu) şi care au prea puţine şanse de a dezvălui motivaţia şi miezul propriei creaţii, în ciuda tuturor bunelor intenţii. Dar, hai să presupunem că putem defini ceea ce nu se poate defini.

Pentru mine:

Arta e un act de gratuitate, comunicare, dialog, expresie.

E înţelegerea perfectă, e adevărata cunoaştere, e acordul între Eu şi Ceilalţi, între Eu şi Univers.

E un act de solidaritate umană în efortul de supravieţuire, în căutarea răspunsurilor esenţiale.

Şi, chiar dacă filologii vor insista că arta este meşteşug, iar artistul, un artisan, deci un utilizator al tehnicilor, ea, arta este cu totul altceva decât ceea ce orice discipol sârguincios deprinde în şcoală. Desigur, orice artist are nevoie de unelte şi

https://biblioteca-digitala.ro

buna lor mânuire este esenţială, adevăr certificat de diplomele de absolvire incluse în CV-urile vehiculate la interviuri.

În rest este vorba de cu totul altceva, este vorba de ceea ce arta relevă, de modul în care ea acţionează, de forţa sa de a-i schimba în profunzime pe cei cu care intră în contact.

*

Care este rolul artei în sec. XXI ? - în niciun caz nu putem vorbi de un singur rol şi nu avem cum vorbi de o unică artă a sec. XXI, chiar şi numai referindu-ne la zona de nişă a artei contemporane. Putem sorta diferitele roluri şi funcţii ale artei dintotdeauna: funcţia sacră, cea terapeutică, cea estetică (la nivel inalt sau de divertisment) şi le putem adăuga pe cea tipică ultimilor 60 de ani - arta utilă şi utilizată datorită capacităţii sale de manipulare, învelind diferitele obiecte puse în vânzare, împachetând frumos ştiri, opinii, ideologii, interese. Ce poate fi mai convingător ? Ce poate fi mai eficient ?

Pentru acest imens supermatket care a devenit lumea în care trăim menirea esenţiala a artei este periculoasă căci poate defecta sistemul. A releva alte valori decât cele existente în procesul de vânzare-cumpărare înseamnă a demonstra inconsistenţa, falsitatea acestuia, înseamnă a arăta că împăratul e gol.

De aceea, atitudinea postculturală a societăţii contemporane exclude experienţa istorică şi culturală din bagajul noilor generaţii, inducând trăirea în şi pentru prezent. Acest fenomen are loc din necesitatea evidentă de a controla şi manipula cât mai eficient, sortând şi diferenţiind după cât mai multe criterii.

Denigrarea / demitizarea / minimalizarea marilor valori, a bagajului cultural complex creat în sute şi mii de ani - totul sub pretexte politice demagogic-democratice - duce în mod deliberat la o săracire sufletească, morală şi spirituala a noilor generaţii, la dezarmarea lor în faţa vieţii, la fragilizarea lor individuală şi socială.

Iată cum, după ce a atacat violent materialismul marxist-leninist, societatea occidentală se dovedeşte o societate materialist-fundamentalistă, excluzând prin toate mijloacele orice demers spiritual, condamnându-se la autodistrugere.

Nu bomba atomică sau armele biologice pun în pericol omenirea, ci materialismul deşănţat şi prostesc.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Scriu muzică pentru că modul meu esenţial de exprimare şi de comunicare este prin sunete. E un mod de supravieţuire. E un mod de a fi fericit şi de a face şi pe alţii fericiţi, de a le reda increderea în propria existenţă şi rolul lor in univers.

Ca muzician, prefer sunetele , cred in ele, cred în forţa extraordinară a vibraţiei şi în perfecţiunea ordinii sonore. Cred că a face muzică este cel mai direct şi mai eficient mod de gândire, de exprimare, de comunicare.

Scriu muzică pentru că mă simt cel mai bine atunci când descopăr noi şi neaşteptate legături între sunete. E modul meu de a afla Adevărul.

SUMMARY

POINTS OF VIEW (The Inquiry of the Editorial Board)
Open discussion on the role of art today and the personal motivation of creation (II)

Every now and then it is necessary to ask other people questions, or to ask ourselves, to take our intellectual pulse in order to realise where we are or where we would like to be. The definitions of art undergo continual transformations, artists place themselves, in relation to themselves and to the others, in a necessary evolution and exercises in sincerity always bring us into contact with welcome authenticity in a vocational field. That is why the editorial board of the *Muzica* Magazine has initiated this research under the guise of an invitation to an open correspondence with members of the Union of Composers and Musicologists in Romania – authors of symphony, chamber, electronic, vocal, choral or jazz music. We shall preserve this column as long as we receive answers to the three questions asked, which are closely connected to each other: What does art mean to you? How do you see its role now, in the 21st century? Why do you write music, what is your motivation when you write something? In this number we are publishing the points of view expressed by composers: Corneliu Dan Georgescu and Maia Ciobanu.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Peter Szaunig
Întoarcerea cavalerului rătăcitor

Lavinia Coman

Peter Szaunig s-a născut la 20 mai 1933 la Braşov şi s-a stins la 28 august 2015 la Bamberg, în Germania. A fost un destoinic pianist, pedagog, cercetător şi manager de proiecte culturale. A copilărit la Buşteni, iar din anul 1944 familia s-a mutat la Sibiu. De timpuriu a manifestat înclinaţii pentru muzică, fapt care i-a determinat pe părinţi să-i asigure o îndrumare din

https://biblioteca-digitala.ro

partea celor mai pricepuţi profesori locali. Astfel, a găsit în Martha Fritsch, Eva Plattner, Mitzi Klein-Hintz şi Franz Xaver Dressler (1898-1981) profesorii de pian, îndrumătorii şi formatorii de care avea nevoie. A urmat şcoala generală la Gimnaziul Brukenthal şi, în continuare, a absolvit Şcoala tehnică de drumuri şi poduri. După această traiectorie ocolitoare, într-o perioadă a adolescenţei avansate, s-a hotărât pentru studii muzicale temeinice, urmând Şcoala Medie de Muzică din Bucureşti (actualul Colegiu Naţional de Artă *Dinu Lipatti*), unde a avut-o ca profesoară de pian pe Maria Şova (1913-2007).[1] A absolvit această şcoală în anul 1956. Pregătirea muzical-instrumentală şi-a consolidat-o în perioada 1956-1961, la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din Bucureşti, unde a făcut parte din clasa de pian a vestitei soliste din acea vreme Silvia Şerbescu (1903-1965) şi a studiat acompaniamentul cu Dagobert Buchholz (1906-1991). Din consultarea documentelor universitare deducem că a fost un student perseverent, tenace, apreciat în toţi cei cinci ani de studii cu calificative bune şi foarte bune (note de 8 şi 9) la pian, acompaniament şi muzică de cameră, ca principale discipline de profil.[2] După absolvirea conservatorului, devine profesor de pian la Şcoala de Muzică din Sibiu, din 1965 activează ca solist al Filarmonicii de Stat din acelaşi oraş. Se poate menţiona că a avut în repertoriu concerte pentru pian şi orchestră de J.S. Bach, W.A. Mozart, L. v. Beethoven, Fr. Liszt, precum şi concertul nr. 2 de J. Brahms, toate acestea fiind interpretate cu sensibilitate şi dăruire, după cum s-a consemnat în presa vremii. Pe linia sistemului de învăţământ, din 1971 i se încredinţează şi funcţia de inspector şcolar pentru muzică. În tot acest timp se manifestă ca profesor, pianist concertist şi

[1] Când am devenit, la rândul meu, eleva Doamnei Şova, la aceeaşi şcoală, dumneaei îşi amintea adesea de Peter, dar mai ales, de mama acestuia, o simpatică săsoaică din Transilvania, care îl căina cu dragoste pe „biata Peter", nevoit să trăiască departe de familie.(n.a.)

[2] Arhivele U.N.M.B., Conservatorul „*Ciprian Porumbescu",* Bucureşti, Facultatea de instrumente şi canto, Situaţia şcolară a studentului Szaunig Peter, secţia pian (1956-1961).

https://biblioteca-digitala.ro

interpret de muzică de cameră, gazetar, recenzent şi cercetător muzical dedicat în special fenomenului artistic din Sibiu şi din întregul spaţiu transilvan al României. În anul 1969, Peter Szaunig organizează, în calitate de profesor de pian din Sibiu, un prim simpozion dedicat lui Carl Filtsch[1], la care îi antrenează pe organistul Franz Xaver Dressler (1898-1981) şi pe dirijorul

[1] Iată textul de prezentare a lui Carl Filtsch în monografia *Frédéric Chopin* de Lavinia Coman, apărută la Editura Didactică şi Pedagogică din Bucureşti, în anul 2009, pp. 62, 63: *„Se cuvine să-l evocăm acum pe elevul preferat al lui Chopin. Se numeşte Carl Filtsch şi vine de pe pământ românesc. Sas de origine, Carl Filtsch s-a născut în anul 1830 la Sebeş Alba, în Transilvania, într-o familie cu preocupări muzicale. Deoarece vădeşte însuşiri muzicale de foarte mic, este prezentat la Cluj profesorilor de la Conservator. În anul 1835 era deja anunţat ca „un geniu muzical" de un ziar din Budapesta. Trimis la Viena, lucrează cu August Mittag şi Simon Sechter. Apoi continuă să studieze la Leipzig, cu vestitul profesor Friedrich Wieck, tatăl Clarei Schumann. Urmează descinderea la Paris, în calitate de pianist precoce, cu succese care-l fac cunoscut în Europa. Aici îi este prezentat lui Chopin, care-l primeşte ca elev. Firma Erard îi dăruieşte un pian construit special pentru el. Chopin îl îndrăgeşte şi începe să lucreze intensiv cu el. Se preocupă în mod deosebit să-i formeze o tehnică adecvată şi să-l pregătească pentru înţelegerea profundă a muzicii, în vederea unei cariere extraordinare pe care i-o prevede în arta cântatului la pian. Potrivit mai multor mărturii din mediul apropiat, Chopin se ocupă cu pasiune de acest copil binecuvântat, pentru care descoperă în fiinţa sa comori de tandreţe părintească. Îşi pune speranţe enorme în viitorul lui. Îl învaţă cum să cânte multe dintre creaţiile sale. Adesea este uimit de precocitatea şi înzestrarea personală pe care le demonstrează în interpretarea lor. "Nu cântă operele mele chiar cum le cânt eu, ci îşi exprimă prin ele propria personalitate, dar nu le cântă mai puţin bine decât le-aş cânta eu", obişnuia să le spună celor cu care discuta despre copil. Liszt îi prevede şi el o carieră strălucită. Destinul, însă, a hotărât altceva. Filtsch are o construcţie fizică delicată, iar regimul turneelor şi al concertelor dese îl epuizează înainte de vreme. Este învins de tuberculoză. Se stinge din viaţă la vârsta de aproape 15 ani, în anul 1844, la Veneţia şi este înmormântat pe o insulă din Marea Adriatică. A lăsat o rană nevindecată în sufletul lui Chopin. A fost omagiat şi amintit de lumea muzicală şi în zona din România în care s-a născut, rămânând ca un simbol al promisiunii muzicale eterne. Ca gest de perpetuare a memoriei sale, muzicieni din Sibiu au iniţiat un festival şi un concurs internaţional de pian şi compoziţie care-i poartă numele…, iar muzicianul Peter Szaunig, originar din România, a scris o monografie „Carl Filtsch", editată la Heilbronn, în anul 2008".*

https://biblioteca-digitala.ro

Heinz Acker (n.1942) să participe cu notabile contribuţii. Din această perioadă începe să proiecteze un concurs care să poarte emblema adolescentului genial provenit de pe meleagurile transilvane. Din păcate, în anul 1973 Peter Szaunig pleacă definitiv din ţară, pentru a se stabili în Germania. Aici reuşeşte să ocupe, începând din anul 1974, o catedră de pian, muzică de cameră şi acompaniament, la prestigiosul liceu muzical de stat din Lahr, în Bavaria. Şi în acest context, Peter Szaunig se afirmă ca un artist deosebit, un pedagog eficient - ai cărui elevi obţin an de an premii la olimpiade - şi ca animator fervent al vieţii culturale comunitare.

Abia după căderea cortinei de fier, cu începere din anul 1995 el şi-a putut transpune în realitate visul dedicat Sibiului, în colaborare cu colegul şi prietenul lui, Walter Krafft, deasemenea profesor de pian, format la şcoala renumită a Floricăi Musicescu (1887-1969), în acelaşi conservator bucureştean, care se stabilise, între timp, la München. De atunci, pe parcursul neîntrerupt al seriei de 20 de ediţii, Concursul Internaţional *Carl Filtsch,* căruia i s-a ataşat festivalul muzical cu acelaşi nume, a cunoscut mereu o creştere a valorii şi importanţei. În anul 2005, Peter Szaunig a publicat o carte dedicată împlinirii a 10 ani de existenţă a Concursului *Carl Filtsch,* iar în anul 2009 a lansat o biografie a copilului minune Carl Filtsch la Veneţia, unde micul geniu s-a stins, evenimentul desfăşurându-se sub auspiciile Institutului Cultural Român din oraşul lagunelor. Despre această carte se cuvine să spunem că este de o aleasă eleganţă editorială, conţinutul fiind prezentat în limbile germană, română şi engleză, în corespondenţe lingvistice impecabile, cu o prefaţă de Nicolae Brânduş şi că se încheie cu un grupaj de imagini de o valoare inestimabilă, nu doar documentară, ci şi artistică. Pe lângă aspectul somptuos şi acribia prezentării textului, avem motive reale să fim impresionaţi de încărcătura emoţională a conţinutului. Autorul recreează în această adevărată bijuterie editorială atmosfera idilică a oraşelor transilvane de odinioară, cu tradiţiile lor specifice, cu aspectele de multiculturalitate, de cultivare a valorilor umaniste, de prosperitate şi interes neobosit al cetăţenilor de vază pentru promovarea artelor şi a artiştilor. Din

https://biblioteca-digitala.ro

text răzbate, de asemenea, disponibilitatea obstinată a cercetătorului pentru a aduna informaţii asupra temei alese, dedicaţia lui tandră pentru povestea de viaţă a unui copil genial, răpus de soartă în zorii gloriei artistice, ca o promisiune a ceea ce ar fi putut să împlinească, dacă destinul nu i-ar fi fost frânt de boala nemiloasă a secolului romantic, tuberculoza.

Peter Szaunig a fost un membru activ al organizaţiei profesionale EPTA.[1] Prin simpozioanele şi manifestările publice pe care le-a realizat, prin pasiunea cu care s-a implicat în cunoaşterea şi valorificarea moştenirii unui mic prinţ al artei pianistice din vremea lui Chopin şi a lui Liszt, Peter Szaunig a contribuit la îmbogăţirea patrimoniului cultural european. Ca membru al unei generaţii puternice de muzicieni care a avut un aport semnificativ la valorile muzicale deopotrivă din Germania şi din România, el a cunoscut, în cea mai mare parte a vieţii, destinul ingrat al omului de cultură despre care în ţara de origine nu era voie să se vorbească şi să se scrie, în vreme ce în ţara de adopţie, în mediul artistic german, a fost adesea marginalizat, fiind perceput şi tratat ca un străin.[2]

Iată de ce sunt de o mare importanţă mărturiile memorialistice despre colegul nostru, văzut prin ochii unor prieteni. Scrisoarea lui Nicolae Brânduş (n.1935) se constituie într-un document menit să ne ajute la conturarea personalităţii, a firului vieţii şi a destinului său. “Ce aş putea spune despre Peter Szaunig este că mi-a fost ca un frate. În perioada studenţiei am fost împreună la familia sa din Sibiu, unde am petrecut vacanţe memorabile. În Bucureşti, stătea în gazdă, foarte aproape de locuinţa mea din Piaţa Gemeni şi ne vedeam aproape zilnic. Aş putea să-l definesc ca pe unul dintre cele mai luminoase personaje pe care le-am întâlnit în viaţă. Era capabil să-şi cheltuiască oricât din timpul său spre a-şi asista prietenii în orice situaţie. Un suflet de extremă generozitate şi un om bun.

[1] Asociaţia Europeană a Profesorilor de Pian (n.a.)

[2] Franz Metz, *Das Filtsch-Festival als Testament,* în Siebenbürgische Zeitung, 5 sept. 2015, htlm.

https://biblioteca-digitala.ro

I-am cunoscut întreaga familie, emigrată în etape în Germania după anul 1970 şi mai ales pe mama sa, care era directoarea teatrului german de marionete din Sibiu. A fost prima care, din cauza problemelor de sănătate, a plecat din România şi treptat a fost urmată de soţ şi de copii. În timpul când familia ei era încă în ţară, călătorind în Germania la Cursurile de Vară de la Darmstadt, am vizitat-o la căminul unde locuia, undeva pe lângă Bayreuth şi unde parcă i-am adus bucurie odată cu aerul din ţară, unde familia ei mai aştepta încă formalităţile de plecare. Era pentru mine "*Mama Szaunig"* şi mă considera ca pe unul din fiii săi.

Peter s-a căsătorit cu Mioara Georgescu, profesoară de pian, tot din Sibiu şi au avut o căsnicie de lungă durată, până în ultimul deceniu şi ceva de viaţă, când s-au despărţit…

Peter a depus o activitate intensă de organizare a Concursului şi Festivalului *"Carl Filtsch"*, actualmente de amploare, unde serii de tineri pianişti şi compozitori s-au prezentat, iar competiţia s-a îmbogăţit cu participanţi din toată lumea.

Am reuşit să-l văd pentru ultima dată la Sibiu, cu ocazia celei mai recente ediţii a acestui concurs şi festival pe care l-a organizat şi al cărui preşedinte de juriu a fost, ca de obicei. Am avut această şansă de a-l mai întâlni. Era slăbit, palid şi adânc marcat de boala fără leac care l-a trecut în lumea celor drepţi… Dumnezeu să-l odihnească!"[1]

Poeta Ioana Ieronim ne oferă, de asemenea, amintiri despre Peter Szaunig, de a cărui prietenie s-a bucurat, mai ales în ultimii ani. "A fost un om de o rară calitate, un dăruitor de o generozitate angelică. Amintirile legate de Peter sunt pentru mine dintre cele mai preţioase şi statornice. Am avut privilegiul unor lecturi publice la München, Stuttgart, Berlin (în 2009), ş.a., inclusiv în România, cu participarea lui muzicală, la pian, când am prezentat volumul de poeme narative despre copilăria mea transilvană, *Triumful paparudei / Brückengasse ohne Ufer*, tradus şi publicat în Germania de Dagmar Dusil – evocări care

[1] Nicolae Brânduş, *Scrisoare în amintirea unui mare prieten,* ms., Bucureşti, decembrie 2015.

https://biblioteca-digitala.ro

au adus, la aceste lecturi, orizontul multicultural transilvan și mai aproape de adevăratul lor spirit, datorită participării lui Peter, cel care interpreta la pian sonurile tărâmului nostru originar 'din miezul lucrurilor'. Trebuie spus că traducătoarea şi editoarea volumului a organizat aceste evenimente de promoţie; o surpriză a fost faptul că la München, în public, s-au aflat chiar unele din personajele cărţii… pentru un moment literar-muzical și de viață cu totul special, o rară călătorie în timp. Ştiu că Peter a participat la serii întregi de evenimente, alături de Dagmar, îmbinând literatura și muzica, în diverse contexte, cu un repertoriu precumpănitor transilvan, românesc.

Am avut şi eu norocul să mă aflu la Sibiu cu ocazia celei de a 20-a desfăşurări a festivalului-concurs *Filtsch,* în vara lui 2015*.* Eleganţa, demnitatea, stăpânirea de sine când îi era mai greu, neştirbita dăruire arătate de Peter Szaunig în ciuda bolii avansate şi neiertătoare, entuziasmul pentru calitatea tinerilor muzicieni reuniţi la Sibiu din toate colţurile lumii datorită viziunii sale, planurile de viitor gândite cu drag, cu speranţă şi căldură pentru când el nu avea să mai fie, - toate acestea sunt o înaltă lecţie de forţă şi frumuseţe omenească interioară.

Dagmar Dusil, care a realizat, ca editor, volumele semnate de Peter (titlurile menţionate mai jos, în bibliografie, cartea la aniversarea primilor 10 ani ai festivalului), l-a însoţit din 2004 şi a participat activ la toate ediţiile festivalului *Filtsch*. Cu sprjinul ei, Peter a reuşit să conducă juriul concursului şi în vara anului 2015, pentru ultima oară. La această vreme târzie a vieţii lui, ea i-a promis că va face toate eforturile necesare pentru continuarea, în spiritul gândit de el, a festivalului-concurs FiIltsch*.* Primul pas pentru a pune în practică perspectivele discutate, a fost că Dagmar Dusil a deschis un fond special în vederea acordării, din 2016, a premiului *Peter Szaunig* unui tânăr concurent/concurente, pentru interpretare 'de o notabilă originalitate și muzicalitate'.

Să mai notăm că la ediţia a XX-a a festivalului, în 2015, în continuarea iniţiativelor editoriale amintite, s-a lansat ediţia jubiliară a partiturilor lui Carl Filtsch (publicată cu sprijinul Forumului German din România) – partituri revizuite şi adnotate de Peter Szaunig şi Ferdinand Gajewski. Apariţia este, evident,

https://biblioteca-digitala.ro

deosebit de preţioasă pentru moştenirea componistică Filtsch şi redescoperită cu eforturi susţinute, de-a lungul multor ani din urmă." [1]

Un alt ecou memorialistic vine de la Amsterdam. Prietena şi colega noastră comună la clasa Doamnei Şerbescu, fiica dumneaei, Liana Şerbescu Gavrilă, are propriile sale amintiri. „Peter era într-adevăr un om foarte cald şi săritor la nevoie. L-am întâlnit de câteva ori în Germania, după ce ne-am stabilit în Olanda, ultima dată cu ocazia unui recital al meu cu Radu Aldulescu, la Biblioteca Românească din Freiburg, în anul 1980. A venit atunci cu plăcere şi era foarte prietenos. Nu ştiu ce s-a mai întâmplat mai târziu, că ne-am pierdut din ochi…"[2]

Pentru a întregi cât mai bine portretul muzicianului, trebuie să notăm faptul că el are şi compoziţii, care au fost interpretate public, unele dintre ele chiar înregistrate şi aflate la dispoziţia celor curioşi. Astfel, lucrarea *Klangstein-Meditationen pentru recitator, flaut, pian, percuţie şi pietre cântătoare (*acestea din urmă au fost create de sculptorul Elmar Daucher), compusă şi prezentată public cu deosebit succes în anul 1980, este o muzică îndrăzneaţă, modernă, în stilul avangardei europene a deceniilor al şaptelea şi al optulea.[3] Din aceeaşi perioadă datează şi *Trio Variationen pentru flaut, vibrafon şi pian, pe o temă de pietre cântătoare*, din atelierul aceluiaşi E. Daucher, piesă primită, de asemenea, cu interes la prima audiţie din 1987, difuzată la radio şi comentată laudativ în presă. Peter Szaunig a mai compus lieduri, piese camerale, muzică de scenă şi pentru spectacole de balet. Ca semn de preţuire pentru aceste creaţii, a primit un premiu din partea oraşului Offenburg, în anul 1986, precum şi din partea oraşului Achern, în anii 1988 şi 1992.

După pensionarea sa în anul 1998, a locuit la München, apoi la Bad Wörishofen şi, în sfârşit, la Bamberg, oraş în care

[1] Ioana Ieronim, „*Gânduri despre Peter Szaunig*", ms., Bucureşti, decembrie 2015.
[2] Liana Şerbescu Gavrilă, *Scrisoare despre Peter Szaunig, ms.,* Amsterdam, decembrie 2015.
[3] O variantă sonoră convingătoare a lucrării se găseşte pe Google.

https://biblioteca-digitala.ro

un celebru compatriot român, dirijorul Ionel Perlea (1900-1970), formase cu decenii în urmă o orchestră simfonică de elită pe plan mondial. Cu ocazia împlinirii vârstei de 80 de ani, muzicologul Karl Teutsch i-a dedicat lui Peter Szaunig un articol-portret, în care a apreciat că sărbătoritul nu îşi arată vârsta, fiind agil, activ, iubitor de comunicare şi participare, plin de tact, uimitor de productiv în muncă şi de orientat spre viitor.[1]

În ultimii ani petrecuţi la Bamberg, Dagmar Dusil a fost sprijinul lui statornic, iar familia scriitoarei a devenit pentru el o adevărată familie adoptivă, în care a fost protejat şi a găsit afecţiune. Până la ultima lui suflare, această familie i-a acordat de fiecare dată ajutorul necesar şi a ieşit în întâmpinarea dorinţelor sale. Atins de suferinţa neiertătoare care l-a şi doborât, s-a concentrat cu putere asupra unei experienţe spirituale anterior îmbrăţişată, în care a găsit acum confort şi speranţă. Prin cultura budhistă zen a ajuns la concluzia că "omul şi opera lui formează o unitate inseparabilă."[2] "Pentru Peter Szaunig, budhismul a reprezentat o filosofie a credinţei şi a vieţii. În lumina lui a trăit, practic, mai bine de 40 de ani de viaţă şi a fost ceea ce l-a legat de tovarăşa sa de drum, spirit geamăn întru budhism, Dagmar. El a pus în rezonanţă budhismul cu mentalitatea de viaţă transilvană. O artă pe care nu oricine o poate stăpâni. Se vedea pe sine ca aducător de pace şi înfrăţire. Pentru el, lumea era un tot, iar noi, oamenii, o parte a acestui tot. Călătoria în Tibet a însemnat împlinirea uneia dintre cele mai mari dorinţe ale sale".[3]

Din perspectiva încercărilor pe care le-a traversat, putem înţelege mai bine liniile de forţă care au marcat împlinirea destinului său. Puterea de organizator, disciplina şi capacitatea de a se implica în proiecte îndrăzneţe, şi le-a orientat spre înfăptuirea unei legături profunde între culturile ţărilor din această parte de Sud-Est a Europei. Pentru a-şi

[1] Karl Teutsch, *Gabe der Vermittlung, Empathie und Menschlichkeit,* în Siebenbürgische Zeitung, München, 20 mai 2013.
[2] Peter Szaunig, *Gesprach, Kultur im Eurasien,"Sein innerstes Ich wie einen kostbaren Ring aufbewahren,* în Eurasisches Magasin, 2004.
[3] Dagmar Dusil, *Despre Peter Szaunig, ms., Bamberg, 2015.*

https://biblioteca-digitala.ro

atinge idealul, a cultivat cu pasiune conlucrarea în cadrul Societăţii pentru Cultura Muzicală Germană în Europa de Sud Est – GDMSE[1]. În felul acesta el s-a înscris în şirul impresionant de români germani promotori fervenţi ai culturii muzicale din Transilvania: Helmut Plattner (1927-2012), Andreas Porfetye (1927-2011), Horst Gehann (1928-2007), Ferenc Lásló (1937-2010), Richard Waldemar Oschanitzky (1939-1979), Aneliese Barthmes, Wolfgang Meschendörfer, Eugen Wendel (n.1934) şi alţii.

Muncitor şi perseverent, minuţios şi creativ, ataşat valorilor umaniste, aplecat cu tandreţe spre educaţie, domeniu în care a avut performanţe excepţionale privind formarea muzicală a copiilor şi a adulţilor deopotrivă, exemplar om al şcolii, cooperant, admirabil coechipier şi promotor de proiecte nobile, cald şi delicat, atent la reacţiile şi aşteptările celorlalţi, Peter Szaunig şi-a dăruit fără să obosească, până în ultima clipă a vieţii, rezervele de omenie, răbdare, înţelegere, tact. A fost un adevărat constructor de punţi între culturi, etnii, profesii. Este de datoria noastră să-i recuperăm aportul creator şi să-l reaşezăm "la masa umbrelor", printre oamenii de seamă care au adus diversitate şi strălucire vieţii muzicale din ţara noastră, în contextul larg al culturii europene şi universale.

Bibliografie

Arhiva Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti.

Bălan, Theodor, *Copilăria unor mari muzicieni,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970.

Brânduş, Nicolae, *Scrisoare în amintirea unui mare prieten, ms.,* Bucureşti, 2015.

Coman, Lavinia, *Frédéric Chopin,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2009.

Dusil, Dagmar, *Teilnehmer von Canada bis Japan. Das Carl-Filtsch-Wettbewerb-Festival feierte zwischen dem 6.-12. Juli 2015*

[1] *Die Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa.*

https://biblioteca-digitala.ro

sein 20 - järiges Jubiläum im Hermannstadt, ms., Hermannstadt, 2015.

Filtsch, Carl, *Klavierwerke. Revidierte Jubiläumausgabe. Herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Peter Szaunig und Ferdinand Gajewski.* Honterus, Sibiu, 2015.

Ionescu, Luchian, *Sibiul – Oraş Cultural European a pierdut un distins muzician: Peter Szaunig (n. 20.05. 1933-d. 28.08. 2015)* în Tribuna, Sibiu, 2015.

Metz, Franz, *Das Filtsch-Festival als Testament,* în Siebenbürgishe Zeitung, 5 sept. 2015, htlm.

Szaunig, Peter, *Musizierbuch zu Weihnachten,* Johannis Reeg Verlag, Heilbronn, 2004.

Szaunig, Peter, *Carl Filtsch (1830-1845),* Johannis Reeg Verlag, Heilbronn, 2008.

Şerbescu Gavrilă, Liana, *Scrisoare despre Peter Szaunig,* ms. Amsterdam, 2015.

Teutsch, Karl, *Gabe der Vermittlung, Empathie und Menschlichkeit,* în Siebenbürgische Zeitung, München, 20 mai 2013.

Tobie, Hans, *Carl Filtsch,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1969.

I N M E M O R I A M P E T E R S Z A U N I G

Cu aripi
de cenuşă
te'nalţi

şi te prăbuşeşti din
acest timp.
El nu te poate
prinde-n
zbor
cu aripile tale
de cenuşă.

Mormântul tău
e aerul.

Razele de soare
îţi sunt cearceaful

https://biblioteca-digitala.ro

noaptea lichidă
perna ta
vântul e
plapumă caldă
ploaia
însoţitorul tău
de drum.

Zăpada face
aripile
grele şi albe.

Tu planezi
cu-ale tale
aripi de cenuşă
către mare.

Poem de
Dagmar Dusil
Versiunea românească de
Nicolae Coman

SUMMARY

Lavinia Coman:
Peter Szaunig – The Return of the Knight-Errant

Peter Szaunig was a pianist, teacher, researcher and cultural project manager. Coming from a Saxon family in Transylvania, he was born in Braşov in 1933 and later on he settled in Sibiu with his family. After graduating from high school, he was trained at a technical school of road and bridge constructions, and then he devoted himself to the study of music, studying piano at the *Ciprian Porumbescu* Conservatoire in Bucharest with the famous teacher and performing pianist Silvia Şerbescu

https://biblioteca-digitala.ro

(1903-1965). He then worked as a piano teacher and soloist of the State Philharmonic Orchestra in Sibiu until he left for Germany for good in 1973. There he started teaching piano at a music high school in Bavaria. He created artistic programmes, involving in these activities especially colleagues who also came from Romania like him. These projects aimed to promote the original culture of Saxons in Transylvanian towns. His greatest achievement is the *Carl Filtsch* International Piano and Composition Contest, which he initiated in 1995 with his colleague Walter Krafft in Sibiu. The *Carl Filtsch* Festival and Contest have had twenty editions so far and have contributed to promoting the young generation of musicians, as well as to the study of the oeuvre of the brilliant adolescent Carl Filtsch (1830-1845), Frédéric Chopin's pupil, born in Sebeş Alba, Romania. Peter Szaunig distinguished himself by perseveringly disseminating Transylvanian culture in Germany and creating a bridge between the multicultural landscapes of the two countries. He passed away recently, on 28 August 2015, in Bamberg, mourned by numerous friends, colleagues, disciples and the musical circles in South Eastern Europe, whose diligent promoter he was.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(VII)

Viorel Cosma

Fondul Eugeniu Micu

https://biblioteca-digitala.ro

În pleiada muzicienilor români de la mijlocul veacului XX care au făcut front comun alături de George Enescu în procesul de sprijinire a vieții noastre artistice, un loc aparte îl ocupă compozitorul, dirijorul, profesorul și animatorul mișcării muzicale muncitorești, Eugeniu Micu (1910-1982). Modestia acestui om l-a privat de la acea minimă recunoaștere postumă. Abia în 2015, când fiica sa, prof. Ecaterina Micu, a publicat monografia „*Aripi frânte pe tărâmul muzicii românești*" (București, 2015, 366p.), moștenirea sa artistică a fost adusă la lumină. Puțini știu, de pildă, că operetele lui Nicolae Kirculescu și Filaret Barbu, precum și toate piesele de muzică ușoară ale lui Gigi Klein și Aurel Giroveanu, au fost orchestrate de Eugeniu Micu! Capitolul „*Prime audiții pe țară*" din biografia sa de dirijor oferă un material *inedit* pentru cercetătorii de astăzi (**Cântarea Basarabiei** de Paul Constantinescu, **Trei suite simfonice** de Savel Honeag, **Triptic Simfonic** de Mircea Basarab-Popescu, **Preludiul și Fuga** de Ludovic Feldman, **Suita ardeleană** de Mircea Chiriac), precum și numeroasele muzici de scenă ale Teatrului CFR-Giulești, Teatrului *Țăndărică,* Teatrului Național din Iași, Teatrului *I. C. Frimu* din București.

De un interes aparte se prezintă legăturile lui Eugeniu Micu cu George Enescu și Paul Constantinescu. În casa unchiului său, prof. Hans Hoerath, tânărul Eugeniu Micu a asistat la toate repetițiile de muzică de cameră, unde venea și George Enescu.

Deși este o autobiografie extrem de concisă, fără pretenții literare, totuși, prin bogăția și precizia datelor pe care le transmite, textul rămâne oglinda unui muzician care s-a luptat cu viața și sărăcia materială, a avut inițiative artistice și administrative majore (fondarea Orchestrei Ministerului Muncii – OMEC, a Conservatorului Muncitoresc din București, a secției de muzică de la ESPLA și a primului Birou de copiatură muzicală din cadrul Uniunii Compozitorilor. Surprinzător de vast se prezintă catalogul creației sale (peste 200 de titluri), la loc de frunte situându-se nu mai puțin de 13 simfonii (!)

Se poate spune că autobiografia acestui muzician, ascunde un creator care a muncit „la negru", fiindcă, din păcate, lucrările sale au rămas în anonimat, majoritatea nefiind cântate

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată, iar orchestrațiile sale la lucrările de scenă (Filaret Barbu, Nicolae Kirculescu) nu i-au menționat numele deși s-au reprezentat cu succes la București, Cluj, Iași, Timișoara, Craiova (opereta **Ana Lugojana** s-a cântat și peste hotare).

Poate că posteritatea îi va face dreptate lui Eugeniu Micu, după ce va afla unele amănunte documentare din prezenta autobiografie

Micu Eugeniu, compozitor (n. 1 VI 1910, d. 6 IX 1982)

Notă biografică[1]*:*

S-a născut la București la 1 VI 1910. Studiile primare și gimnaziale și le face la *Liceul Sfântul Ioan* din București. Părinții ingineri, se deplasează la Ploiești pentru construirea și sistematizarea noului oraș și compozitorul își va termina studiile secundare la *Liceul Petru și Pavel* din Ploiești unde îl va avea coleg și prieten de-o viață pe compozitorul Paul Constantinescu. În perioada primei sale copilării și a șederii în București între anii 1918-1926 compozitorul lucrează sub directa îndrumare a unchilor săi, compozitori și interpreți: prof. Emanuel Kalŭs (1871-1929) și prof. Hans Hoerath (1876-1957). În această perioadă, copilul compozitor, Eugeniu Micu, îl cunoaște pe maestrul George Enescu.

Contactul copilului compozitor Eugeniu Micu, cu maestrul „George Enescu”

George Enescu a cântat împreună cu maestrul Alex. Teodorescu și prof. Hans Hoerath în Quartetul „*Asociației de Muzică de Cameră*”.

Acest lucru ni-l amintește fiica prof. Hoerath, Elena Demetriescu, care într-o scrisoare adresată compozitorului Eugeniu Micu pe 17 nov. 1980 menționează aducându-i aminte acestuia că „Tata a cântat la violă în quartet în anul 1924 cu Maestrul Alex. Teodorescu.”

Încă înainte de înființarea „*Asociației de Muzică de Cameră*” repetițiile quartetelor se făceau în Str. Ceres, la

[1] Dictată fiicei sale, Ecaterina Micu, în pragul morții

https://biblioteca-digitala.ro

locuințele profesorului Hans Hoerath, unde locuia și compozitorul Eugeniu Micu! Compozitorul era prezent în casă la majoritatea repetițiilor quartetului și trăia, formându-se încă de mic, în preajma vieții muzicale a maeștrilor săi. Citat dintr-o filă de amintire datând 17 IV 1981.

„Mi-aduc aminte de câte ori i-am deschis ușa în strada Ceres marelui Enescu. Foarte modest și simpatic venea des când cânta în quartet. De câte ori a fost și la noi la masă la cină în tinerețe când nu era încă căsătorit." etc.

În „casa Hoerath" din strada Rozelor (azi Șoimărești nr.9) se petreceau cele mai minunate seri de muzică de cameră. Aici își aveau locul repetițiile camerale ale Filarmonicii, precum și toate întâlnirile amicale dintre muzicienii mari ai timpului.

Micul Eugeniu, locuind în acea casă, era prezent la toate manifestările muzicale din „casa Hoerath" și de multe ori își amintea cu mândrie cum ani de-a rândul, maestrul George Enescu era prezent în mijlocul lor cu Quartetul Carmen Silva (Quartetul Enescu), alături de unchiul Hoerath, care pe-atunci susținea uneori partida de violă, Al. Teodorescu precum şi alți muzicieni străini stabiliți la București. Maestrul George Enescu a fost un model pentru micul muzician în formare, Eugeniu, iar acesta l-a admirat toată viața căci și prin aplicațiile acestuia, copilul și, mai apoi, tânărul a văzut cum arată și cum se face adevărata muzică. Atunci au început să înmugurească și primele noțiuni de compoziție. [...]

Copilul Mick a venit în casă în anul 1916 dar muzică se făcea acolo încă din secolul trecut. El a prins acolo normalitatea unei stări de fapt, care s-a continuat și cu el, și după ce el (când în anul 1926 a plecat definitiv la Ploiești), prezent n-a mai fost. Activitatea muzicală s-a continuat până în anul 1932, când maestrul Hoerath s-a pensionat, a vândut casa Acad. Octav Onicescu și a plecat definitiv la Sibiu... [...]

Toate lucrările scrise pe teme populare le-au avut, însă, pe maestrul Enescu sfătuitor. Toate-au fost scrise sub îndrumarea directă sau indirectă a maestrului pe care tânărul compozitor l-a luat drept model. Maestrul în repetate rânduri spunea tânărului, care îndrăznise să bată la porțile muzicii: „Tu, tinere, fii atent, să scrii muzică românească!" Și-l îngheța

https://biblioteca-digitala.ro

privirea intensă a maestrului care se oprea cercetător asupra sa... [...]

Cu o scrisoare de recomandare din partea unchiului său, Hans Hoerath, și cu manuscrisele lucrărilor sale, „Regele petrece” și „Surprise-Rondo”, compozitorul Eugeniu Micu va bate la ușa maestrului George Enescu și va cere ajutor într-ale muzicii... [...]

Maestrul îl cunoscuse pe micul Eugeniu, în „casa Hoerath” copil fiind, și acum îl revedea crescut mare și student întru ale muzicii. Copilul de odinioară era acum bărbat în toată firea.

Compozitorul E. Micu i-a prezentat atunci maestrului Enescu cele două compoziții de început ale sale și timid îi păși învățăcelul pragul, așteptând de la maestrul său totul.

Ochii pătrunzători și fascinanți ai lui Enescu l-au recunoscut pe copilul de altă dată și s-au oprit cu interes asupra celor două lucrări ale tânărului compozitor. A deschis imediat și cu repeziciune, partiturile și plin de curiozitate le-a cercetat și-a început să bată tactul cu degetele pe birou, apoi a deschis capacul pianului[1] și l-a invitat pe tânăr să-și descifreze singur lucrările. Din acea seară, compozitorul Eugeniu Micu a beneficiat în repetate rânduri de sprijinul de specialitate al

[1] Maestrul Enescu compunea muzică, ținând partiturile pe capacul pianului iar ideile nu-ntârziau să vină. Armoniile erau încercate imediat, după care erau și notate. George Enescu era și un bun pianist. Cele mai puține știri, ce le cunoaștem și care ni s-au păstrat, sunt despre interpretările la orgă ale maestrului. La orga de la Sinaia, Enescu a cântat în tinerețe, în cursul unor serate de muzică de cameră. Pe timpul refugiului la Iași (1916-1918), Enescu a fost surprins de amicii săi, executând acompaniamente la orgă. O prietenă apropiată a lui Enescu din Primul Război Mondial, Maria Dolores Coșoi, mărturisea că Enescu era poliinstrumentist <<Enescu cânta la pian, la vioară, la violă, la orgă și la violoncel>>. Date precise despre organistul Enescu ne oferă afișele vechi ale Catedralei *Sf. Iosif* din București, unde numele său era des întâlnit, iar când s-a inaugurat orga de la Ateneu, George Enescu a susținut un recital de orgă, înainte de recepție, uluindu-i pe-auditori.

https://biblioteca-digitala.ro

maestrului George Enescu, cel care, la sfârșitul primei întrevederi, i-a spus cu ardoare: „Ei bine, să scrii de-acum muzică românească, tinere!”

Cele două partituri, aduse la prima întrevedere și rămase pe biroul maestrului, au fost date spre interpretare Orchestrei simfonice Radio, și au intrat în anii 30 în repertoriul acesteia, difuzându-se seara, după ora 22, sub bagheta dirijorului Alfred Alessandrescu și Th. Rogalski. Solist, violonistul Dumitru Teodoru... [...]

Compozitorul Eugeniu Micu i-a prezentat mai apoi maestrului „Serenada pentru orchestră de coarde”. Timid, tânărul îi pășea din nou maestrului pragul, dar de data aceasta cu muzică românească. Și, fără a mai fi invitat, tânărul s-a așezat singur la pian, și și-a prezentat cu mândrie lucrarea. Era o seară a anului 1932 și în biroul maestrului se făcea muzică de calitate... [...]

Maestrul Enescu era un om modest și foarte primitor. Locuia singur și-și făcea tot singur menajul. Seara, cei doi muzicieni din generații diferite, se reuneau și cântau tăcuți împreună.

De multe ori, tatăl meu, acasă, lipea resturile de săpun împreună și spunea cu mândrie că maestrul făcea la fel pentru economie și nu-și lua pentru sine săpunurile cele mai fine. Și dacă era întrebat pentru ce această economie, maestrul răspundea cu adânc înțeles că oamenii se cunosc din lucruri mărunte și pentru a avea, în viață ceva trebuia să fii econom și capabil să te adaptezi oricărei situații. El îi mai spunea tânărului că „și banii se strâng numai dacă îi lipești, precum săpunul, unul de altul și-i pui cap la cap.”

Maestrul Enescu trăia foarte modest, folosindu-se de bani mai puțin pentru sine, dar era darnic cu tinerii. Fondurile strânse din onorariul concertelor sale le folosea ajutând pe cei tineri, pentru premii și pentru prosperitatea muzicii românești.

Hainele de casă ale maestrului nici ele nu erau dintre cele mai noi. Aveau pe ele patina timpului și-a uzurii. Enescu se simțea bine în straiele lui de lucru, în care compunea și trăia muzica. În halatul său de casă, în care maestrul își primea oaspeții, se simțea mulțumit și de nimeni nu se jena. Modest

https://biblioteca-digitala.ro

prin excelență, econom și harnic, Enescu a trăit prin muzică și pentru muzică.

El le spunea deseori celor ce doreau să-l asculte:

„Eu îmi port hainele acestea cu mândrie, sunt haine asudate de compozitor. În ele eu am scris muzică și voi mai scrie!" [...]

Maestrul George Enescu era în țară în luna mai a anului 1945 și-a dirijat la Ateneul Român Filarmonica bucureșteană, având în program muzică franceză. [...]

Prof. Micu era și directorul și primul dirijor al Orchestrei Ministerului Muncii la pupitrul căreia se perindaseră aproape toți dirijorii de valoare ai acelei vremi: Constantin Silvestri, C. Bobescu, Alfred Mendelsohn și Alfred Alessandrescu etc. Într-o cronică muzicală a ziarului *Rampa* se scria, după enumerarea acestor maeștri, care s-au perindat la pupitrul orchestrei O.M.E.C. „este așteptat să vină la București, la pupitrul orchestrei Ministerului Muncii și maestrul George Enescu". Probabil că invitația pentru participare fusese făcută, dar maestrul Enescu nu a mai onorat și-această chemare.

După plecarea compozitorului Eugeniu Micu la Ploiești studiile liceale vor fi continuate până în anul 1929 la *Liceul Petru și Pavel* din Ploiești. Contactul cu lumea muzicală va fi restabilit cu unchii săi prin scrisori și studiile muzicale vor continua cu profesori locali. În această perioadă compune coruri și lieduri sfătuindu-se cu prietenul și colegul său de liceu și mai târziu de *Conservator,* compozitorul Paul Constantinescu.

După terminarea studiilor liceale în Ploiești, compozitorul va reveni pentru studii superioare în București. Va locui tot la unchiul său, prof. Hans Hoerath. Aici va urma la *Universitatea din București* filozofie, apoi Chimie industrială. Paralel cu aceste facultăți urmează și *Academia de Muzică (Conservatorul din București)* între 1930-1933 cu Faust Nicolescu (teorie, solfegiu), I. Nonna Ottescu (armonie, contrapunct), Dimitrie Cuclin (forme muzicale, compoziție, estetică muzicală), George Breazul (enciclopedia și pedagogia muzicii), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii), Ștefan Popescu (dirijat de cor).

https://biblioteca-digitala.ro

În această perioadă din anul 1929, compozitorul Eugeniu Micu până în 1933 va învăța muzică multă sub directa îndrumare a unchiului său Hans Hoerath, prim solist la *Filarmonică.* Acesta îl va lua la repetiții, îl va îndruma pe compozitor ani de zile. Tot din această perioadă rezultă și contactul cel mai substanțial pe care l-a avut profesorul Eugeniu Micu cu maestrul George Enescu. Maestrul îl cunoscuse și îl îndrumase de mic copil în tainele muzicii și acum în conservator sub privirile atente ale lui Enescu se contura încă un mare compozitor, profesor Eugeniu Micu.

Activitate dirijorală:

În anul 1933 înființează și conduce orchestra de cameră din Silistra și împreună cu Corul Liceului de Stat din Silistra „*Mircea cel Bătrân*", compozitorul Eugeniu Micu dirijează numeroase concerte. Invitat la Radio, se aude **Surprize Rondo** de E. Micu.

În anul 1937 înființează și conduce *Orchestra Simfonică din Zalău* cu care susține diferite concerte atât în localitate cât și în turnee prin țară.

În anul 1940-1942 activează ca dirijor al *Orchestrei Simfonice a Armatei* din București, alături de dirijorii Egizio Massini și Dumitru Eremia.

Foto - 18 XII 1942 - Studioul Societăţii de Radiodifuziune - Orchestra Simfonică Muncitorească dirijată de Eugeniu Micu și Corul Ministerului Muncii - Dirijor Costin Rădulescu

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1942 înființează, organizează și conduce (pe lângă cele două mari orchestre simfonice existente în țară, *Orchestra Radio* și *Filarmonica* „George Enescu"), înființează o a 3-a mare orchestră simfonică – prima *Orchestră Simfonică Muncitorească* din Țară pe lângă *Ministerul Muncii.* Orchestra nou creată, *OMEC*, este prima de acest fel din țară și a fost menită să formeze educația artistică a maselor muncitoare prin intermediul concertelor simfonice cu programe alcătuite din repertoriul național și universal. Orchestra o conduce în fabrici și uzine precum și în sălile de concert din București și din țară, în numeroase concerte pentru muncitori.

În anul 1944-47 în calitate de dirijor, compozitorul conduce orchestra *Teatrului Muncitoresc* la toate spectacolele cu muzică pe scenă.

Foto - Ateneul Român, Concertul Simfonic din 10 oct. 1945
Solist vioară - Adia Gherțoiu, dirijor Prof. Eugeniu Micu
N.B. Sala Ateneului după bombardamentele germane

Din anul 1944-1954, în calitate de dirijor de orchestră simfonică în cadrul secției de dirijori a *Consiliului Culturii*, *Ministerul Artelor*, Direcția muzicii din Piața Scânteii, Nr.1,

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorul va dirija toate filarmonicile din țară. (Alături de George Enescu, Alfred Mendelsohn, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri și Theodor Rogalschi)

În anul 1947/50 funcționează ca director adjunct al *Filarmonicii de Stat Oltenia* din Craiova și ca dirijor. Ca dirijor, dă numeroase concerte cu această orchestră în toată țara.

În anul 1951 activează ca dirijor permanent al *Teatrului Național* din București. Aici dirijează numeroase spectacole ca „**Înșiră-te mărgărite**" de V. Eftimiu, pe muzică de Ion Dumitrescu, etc.

În anul 1952 înființează, organizează și conduce în calitate de prim dirijor *Orchestra simfonică a ansamblului C.F.R. Giulești* și dirijează numeroase concerte pentru muncitori.

Alte date biografice

La 28 II 1946, dirijorul și compozitorul Eugeniu Micu trimite o adresă *Ministerului Artelor* cu o cerere de angajare ca dirijor permanent al *Filarmonicii Bucureștene*. Administrația *Societății Filarmonice* îi dăduse un răspuns favorabil dirijorului, fiind în principiu de acord cu angajarea sa ca dirijor permanent al *Orchestrei Filarmonice bucureștene*, dar pentru moment, țara trecea printr-o perioadă grea financiară și dirijorul nu a putut fi acceptat decât onorific până la noi dispoziții (cerere la care nu s-a mai revenit).

La 20 II 1947, *Ministerul Muncii* acordă prof. Eugeniu Micu, directorul *Conservatorului* și *Orchestrei Simfonice Muncitorești din Ministerul Muncii*, permisiunea de apleca în străinătate spre a întreprinde o călătorie de studiu pentru un turneu de concerte în Orient. Cu această ocazie, compozitorul Eugeniu Micu va scrie **Serenada Orientală** și **poemul simfonic Elbocerz (Rapsodia iraniană)**.

Concluzii:

A fost generația de dirijori care a activat între anii 1923-1953. Profesor Eugeniu Micu a înființat primul *conservator muncitoresc* din București (după care în următorii au luat ființă și alte conservatoare în câteva centre importante din țară).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto - Concert al Orchestrei Simfonice Muncitorești, condusă de Eugeniu Micu

Cu oamenii (muncitorii) formați în acest *conservator,* a înființat prima orchestră muncitorească din țară, *Orchestra Ministerului Muncii* (*Orchestra Muncă, Educație și Cultură*). În cadrul acestei orchestre s-au format și au activat artiști instrumentiști valoroși ca Ion Voicu, Traian Tîrcolea, etc. (avem fotografii cu orchestra în care se pot vedea instrumentiștii numiți din cadrul formației acestei orchestre simfonice (a 30-a existentă în acea perioadă pe lângă *Orchestra Radio* și *Orchestra Filarmonică*). Cu această orchestră s-au dat zeci de concerte la *Ateneu* și în țară.

A înființat prima Editură muzicală *ESPLA* în cadrul *Ministerului Artelor* (Consiliul Culturii) în care s-a tipărit pentru prima oară muzica românească. Aici a activat ca director.

A înființat primul birou de copiat note din țară în cadrul *Uniunii Compozitorilor* (unde a activat ca director al biroului)

A dirijat într-un interval de 5 ani 1945-1950 toate orchestrele filarmonice din țară, promovând muzica românească.

A prezentat **Simfonia a VIII-a** de Schubert, cu partea a III-a, în premieră mondială.

S-a ocupat de muzica populară românească incluzând-o în majoritatea lucrărilor lui simfonice.

Are 13 (14) simfonii și peste 200 de lucrări în manuscris.

https://biblioteca-digitala.ro

Anexă la Dicționar
Fișa Prof. Eugeniu Micu

DIRIJOR

Activitate:
Funcții muzicale și administrative:

1. 1933-1934 – Profesor de muzică vocală la Liceul „*Mircea cel Bătrân*” din Silistra
2. 1938-1939 – Idem – gimnaziul din Zalău
3. 1939-1941 - Șeful biroului *Editurii din Inspectoratul muzicilor armatei*
4. 1941-1947 – Profesor de armonie și Director al *Conservatorului muncitoresc OMEC* din București
5. 1947-1948 – Director conjunct al *Filarmonicii de stat „Oltenia*” – Craiova
6. 1948-1949 - Șeful secției muzicale a *Editurii de Stat*
7. 1949-1951 - Șeful secției muzicale la Direcția Muzicii Edit. și Copiaturii
8. 1950-1952 – Redactor muzical la *ESPLA*
9. 1953-1957 – Profesor la Catedra de muzică de Cameră la *Liceul de Muzică Nr.2* – București

ACTIVITATE DE INTERPRET
(dirijor orchestră simfonică)

1. 1934-1935, înființează și conduce o orchestră de cameră cu care concertează împreună cu corul Liceului „*Mircea cel Bătrân*” din Silistra, în calitate de profesor de muzică.
2. 1936-1941, în calitate de Șef de muzică militară, organizează și conduce diferite fanfare din țară.
3. 1937-1939, înființează și conduce *orchestra simfonică orășenească* din Zalău, cu turnee de concert în Ardeal.
4. 1940, dirijează *orchestra simfonică a armatei* din București, în calitate de dirijor secund.
5. 1942-1946, înființează și conduce în calitate de Director și prim Dirijor, *orchestra Simfonică a Ministerului Muncii.*
6. 1943-1947, înființează și conduce în calitate de prim dirijor, *orchestra Teatrului Muncitoresc* „I.C. [F...]” din București.

https://biblioteca-digitala.ro

7. Din 1944 – Este membru al Sindicatului Artiștilor Instrumentiști – secția dirijori – carnet de liberă profesie Nr. 2347 din 1 Nov.1944. Apoi, membru al *Sindicatului mixt USAZ*, în calitate de dirijor simfonic, când dirijează toate orchestrele simfonice din Țară
8. 1947-1948 – funcționează ca director adjunct al *Filarmonicei „Olteniei"* din Craiova
9. 1950-1951 – este angajat dirijor permanent al *Orchestrei Teatrului Național* din București
10. 1952-1957 – funcționează ca prim-dirijor al orchestrei Simfonice a *ansamblului de Cântece și Dansuri CFR-Giulești*

PRIME AUDIȚII PE ȚARĂ

1. 3 iulie 1937 – Sala *Teatrului Orășenesc din Zalău* – *Orchestra Simfonică* locală execută sub direcția Prof. Eugeniu Micu asemănătorul program în primă audiție:

a. Audiție: 1) **Surprise-Rondo pentru vioară și orchestră** de Eugeniu Micu – solist : Prof. Eugen Sălgeanu
b. **La Procession Funèbre** – partea II din **Concertul pentru vioară** și orchestră de Eugeniu Micu – solistă: Ana Micu-Sălgeanu
c. **Menuet din Simf. I** de Eugeniu Micu

2. 14 iulie 1938 – Sala *Teatrului Orășenesc* din Zalău – Legenda pentru soli, cor și orchestră/ „**Înșiră-te Mărgărite**" în versiunea orchestrală de Dr. Leonida Domide și sub bagheta sa. Corul Bisericii Unite din Zalău sub conducerea D-lui Vasile Albu
3. 21 decembrie 1942 – Sala *Scala* din București – program la primă audiție a orchestrei Simfonice a Ministerului Muncii

a. **Fuga în Egipt** – **Uvertura** de Berlioz
b. **Pacea de Crăciun** de Eugeniu Micu

4. 17 aprilie 1943 – Sala *Ateneului Român – Orchestra Simfonică* a Ministerului Muncii, program în primă audiție/ **Trei Schițe Simfonice Românești** de Savel Horceag.
5. 24 ianuarie 1943 – Sala *Ateneului Popular „Universul*" – Orchestrei Simfonice a Ministerului Muncii – Concert popular – Prime audiții

a. **Cântarea Basarabiei – Poem Simf**. de Paul Constantinescu
b. **Marșul Unirii** – de Eugeniu Micu

6. 6 martie 1943 – Sala Teatrului Muncitoresc „I.C. Frimu" din București – premiera piesei pentru copii „**Greierele și**

https://biblioteca-digitala.ro

Furnica" de I. Vasiliad – dir. de scenă, Victor Ioan Popa – muzică de scenă în primă audiție – de Eugeniu Micu

7. 6 decembrie 1943 – Sala *Colegiului „Sf. Sava*" din București / Concert pentru sărbătorirea împlinirii a 265 de ani de la înființare. În program, prima audiție : lucrare vocal-simfonică „**Victoria**" de Eugeniu Micu executată de Corul Liceului și *Orchestra Ministerului Muncii*

8. 25 decembrie 1944 – Sala *Teatrului Muncitoresc* „I.C. Frimu" premiera spectacolului pentru copii „**Țăndărică**" de Collodi în regia lui Marin Iorda și muzica de scenă în primă audiție de Eugeniu Micu.

9. 13 mai 1945 - Sala *Ateneului Român* – Concert Simfonic în primă audiție, *orchestra simfonică a Ministerului Muncii*

a. **Serenada Nr.6 (Serenada Notturna)** pentru două orchestre de coarde și timpanul de Mozart K.V.239

b. Simfonia a III-a de Schubert

10. 1 iulie 1945 – Sala *Teatrului* „I.C. Frimu" din București. Concert Simfonic în prime audiții:

a. **Prolog Simfonic** de Eugeniu Micu

b. **De Sărbători (Jour de fêtes)** lucrare muzicală pentru orchestră de coarde – în colaborare - Partea I: **Colindătorii de Glazunov**/ Partea II: **Glorificare de Liador**/ Partea III: **Dans Rus de R. Korsakow**

11. 16 februarie 1945 – Sala *Teatrului orășenesc* din Călărași; Premiera presei „**Arvinte și Penelopa**" de Alexandri cu muzică de scenă în primă audiție de Eugeniu Micu

12. 17 februarie 1946 – Sala Teatrului „I.C. Frimu" din București premiera spectacolului pentru copii „**Familia Chiț-Chiț**" de Ion Pas – în regia Marin Jorda – cu muzica de scenă de Eugeniu Micu

13. 2 noiembrie 1945 – Sala *Ateneului Român* – Concertul *Orchestrei Simfonice a Ministerului primă audiție* – **Horă** de Ștefan Popescu

14. 1 decembrie 1945 – Sala Teatrului „I.C. Frimu" București, *Orchestra Simfonică a Ministerului Muncii de Artă și* <<Festivalul grupării de artă și cultură>> Primă audiție: **Fantezia pt. vioară și orchestră de Paschill**/ Solist: Dumitru Ilie

15. 12 decembrie 1945 Sala Teatrului „I.C. Frimu" din București – *Orchestra Simfonică a Ministerului Muncii* <<Al doilea Festival al grupării de artă și cultură>> Primă audiție**: Marș Funebru (Maurerische Trauermusik)** de Mozart K. V. 477

https://biblioteca-digitala.ro

16. 15 aprilie 1946 – Sala Teatrului „I.C. Frimu" din București - *Concertul Orchestrei Simfonice a Ministerului Muncii*. Prime audiții:

a. Uvertura de „Lully"

b. **2 Schițe simfonice** de Grieg

c. **Arie și Gavotă** de Gluck

17. 19 decembrie 1946 – Sala *Teatrului* „I.C. Frimu" – București, premiera piesei „**Nevasta Pantofarului**" de G. Lorca – în regia lui L. Sebastian cu muzica de scenă în primă audiție de Eugeniu Micu
18. 1 aprilie 1947 – Sala Teatrului „I.C. Frimu" din București, premiera piesei „**Vulpone**" de St. Zweig – Ben Jonsohn, în regia lui J. Ligetti, cu muzica de scenă în primă audiție a lui Eugeniu Micu
19. 24 iulie 1948 – Concert Simfonic al *Orchestrei de studio Radio* în primă audiție: **Uvertura Kadine sau „Judecătorul înșelat"** de Gluck
20. 27 mai 1949 – Sala *Teatrului Național – Iași*; *Orchestra Filarmonicii „Moldova".* În primă audiție

a. Basarab- Popescu – **Triptic Simfonic (Tempo di Marcia-Andante - Allegro)**

b. Haciaturian – **Trei Dansuri din Suita „Gayanéh"** (**Dans Rus, Dansul Fetelor și Dansul Săbiilor**)

21. 5 aprilie 1950 – Sala *Teatrului orășenesc din Sibiu – Orchestra Filarmonică din Sibiu*. Primă audiție: **Preludiu și Fugă** de L. Feldman
22. 15 noiembrie 1950 – Sala *Teatrului orășenesc din Sibiu - Orchestra Filarmonică din Sibiu.* Primă audiție „**Rapsodia op. 27**" de Eugeniu Micu
23. 17 decembrie 1950 – Sala Tineretului „*Sfântul Sava*" – premieră *Teatrului Național* cu **Poemul Feeric** „**Înșir'te Mărgărite**" de V. Eftimiu – în regia lui C. Dinescu cu muzică de scenă în primă audiție de Ion Dumitrescu
24. 25 decembrie 1952 – Teatrul „*Țăndărică*" – premiera spectacolului pentru copii „**Căluțul cocoșat**" cu muzică în primă audiție de N. Kirculescu
25. 1 ianuarie 1953 – Spectacolul muzical – coregrafic dat de *Ansamblul CFR – Giulești*. Primă audiție – **Suita ardeleană** de Mircea Chiriac
26. 15 aprilie 1953 – Teatrul *Țăndărică* – premiera Spectacolului pentru copii „**Străjerul Mării**", cu muzică de scenă, în primă audiție de Aurel Grigorescu

https://biblioteca-digitala.ro

27. 15 decembrie 1953 – Teatrul *„Țăndărică”* – premiera spectacolului pentru copii „**Moș Gerilă**” de M. Surinova cu muzică de scenă în primă audiție de R. Drăgan.

Prof. Eugeniu Micu
Buc. 15.II.1968

SUMMARY

Viorel Cosma:
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies (VII)

Within the Pleiad of Romanian musicians from the middle of the 20th century who joined George Enescu in the process of supporting our artistic life, a special place belongs to Eugeniu Micu (1910-1982) – a composer, conductor, teacher and animator of the workers' musical movement. His modesty deprived him of that minimum posthumous recognition. It was not until 2015, when his daughter Ecaterina Micu published the monograph *Aripi frânte pe tărâmul muzicii românești* [*Wings Broken on the Territory of Romanian Music*] (Bucharest, 2015, 366 p.), that his artistic legacy was brought to light.
Although it is an extremely concise autobiography, with no claims to literary worth, due to the richness and precision of the data it conveys, the text remains the mirror of a musician who struggled with life and poverty, and who had major artistic and administrative initiatives (he founded the Orchestras of the Ministry of Labour – OMEC, of the Workers' Conservatoire in Bucharest, of the ESPLA music section and of the first Office of Music Copyists within the Composers' Union). The catalogue of his oeuvre is surprisingly vast (over two hundred titles), boasting no less than thirteen symphonies.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA FRĂŢILĂ

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro